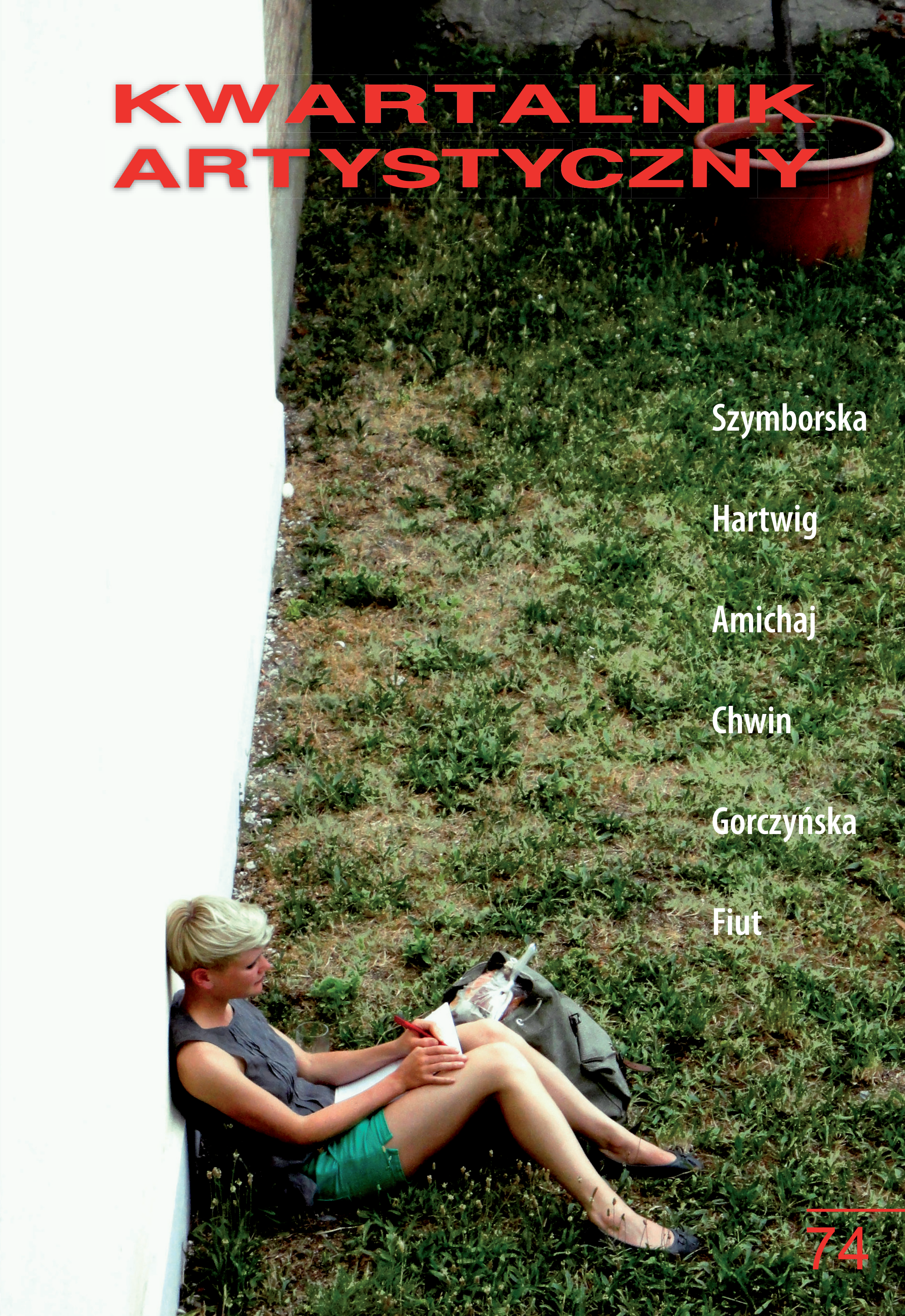
KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



Szymborska

Hartwig

Amichaj

Chwin

Gorczyńska

Fiut

74

2/2012
74

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY
KUJAWY I POMORZE ROK XIX

VARIA

RECENZJE

Wisława Szymborska

Są tacy, którzy

Są tacy, którzy sprawniej wykonują życie.
Mają w sobie i wokół siebie porządek.
Na wszystko sposób i słuszną odpowiedź.

Odgadują od razu kto kogo, kto z kim,
w jakim celu, którędy.

Przybijają pieczątki do jedynych prawd,
wrzucają do niszczarek fakty niepotrzebne,
a osoby nieznane
do z góry przeznaczonych im segregatorów.

Myślą tyle, co warto,
ani chwilę dłużej,
bo za tą chwilą czai się wątpliwość.

A kiedy z bytu dostaną zwolnienie,
opuszczają placówkę
wskazanymi drzwiami.

Czasami im zazdroszczę
– na szczęście to mija.


Joanna Helander

O *WYSTARCZY* WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

JULIA HARTWIG

* * *

Na wiersze Szymborskiej trzeba było czasem czekać bardzo długo, bo nigdy nie były one pisane ani wydawane pospiesznie. Dziś, kiedy mam w ręce tomik *Wystarczy*, wiem, że nie będzie po nim już nic następnego, bo jest to ostatni – jakże trudno to wypowiedzieć – ostatni już zbiorek poezji pozostawiony przez autorkę.

Dlaczego tytuł *Wystarczy*? W mowie potocznej słowo to wyraża decyzję zaprzestania jakiejś wykonywanej czynności, mówienia lub działania. Tu jednak, w obliczu odejścia poetki, tytuł ten nabiera znaczenia nieodwołalności, zamilknięcia.

Wyznaję, że czytałam ten tomik inaczej niż poprzednie. Wbrew ostrzeżeniom krytyków literackich szukałam w tych wierszach osoby, która nam te wiersze zostawiła. Odnalazłam w nich ten sam ton poszukiwania prawdy i gubienia, powagi i luzowania tej powagi. Choćby wtedy, kiedy pisze wiersz rozpoczynający się: „Każdemu kiedyś ktoś bliski umiera", zadziwia mnie ta nieoczekiwana strofa, niemal humorystyczna językowo, która znalazła się tu być może dlatego, że autorka nie chciała powagi tematu nadużywać. Ta swobodna gra słów, ta niemal zabawa ze słowami zdaje się spełniać taką rolę:

> Ale takie jest prawo i lewo natury.
> Taki, na chybił trafił, jej omen i amen.
> Taka jej ewidencja i omnipotencja.

Jest ta strofa jakby nadużyciem swobody słowa w stosunku do tematu, ale zarazem jak bardzo ten przeskok jest „szymborski", skoro tuż potem pisze w innej, całkiem spokojnej tonacji:

I tylko czasem
drobna uprzejmość z jej strony –
naszych bliskich umarłych
wrzuca nam do snu.

Te wiersze, wydane pośmiertnie, powstawały wówczas, kiedy jeszcze nie zmogła jej choroba. Dlatego ten tomik nie nosi żadnych cech pożegnania, mówi się tu o czasie, o egzystencji, o takim lub innym postrzeganiu słów „dusza" i „uczucia", o jestestwie zawartym w słowie „jest", o jego niewytłumaczalności. I choć Szymborska, jak zawsze, utrzymuje w swoich wierszach dystans wobec świata, ten dystans jest dla nas zbawienny. Bo niechby ktoś spróbował „przybliżyć" nam, ludziom, sprawy podejmowane w wierszu przez maszynę czytającą, ucieklibyśmy od takiego wywodu z krzykiem.

Na koniec zostawiłam sobie prawdziwą perłę, diament w poetyckiej koronie, wiersz *Lustro*, jeden z najpiękniejszych wierszy jakie Wisława Szymborska napisała.

KRYSTYNA DĄBROWSKA

Dojrzewanie wiersza

Chociaż ostatni tomik Wisławy Szymborskiej zawiera tylko trzynaście wierszy, są to moim zdaniem najlepsze utwory poetki, jakie powstały po otrzymaniu przez nią Nagrody Nobla. „Przednoblowska" twórczość Szymborskiej – od tomu *Wołanie do Yeti* aż do *Końca i początku* – jest dla mnie ważna i bliska. Podziwiam w niej intelektualną i artystyczną precyzję, dowcip, ogromną wrażliwość i okrutnie jasne, pozbawione złudzeń, a zarazem czułe spojrzenie na świat. Nie zawsze przekonuje mnie konsekwentny racjonalizm Szymborskiej, ale tym bardziej mam ochotę wracać do jej wierszy, rozmawiać z nimi, a czasami się spierać.

Po *Dwukropku* i *Tutaj*, książkach słabszych, powtarzających dawne pomysły i chwyty poetyckie, *Wystarczy* – na przekór tytułowi – wnosi świeżą energię. Już od pierwszego wiersza pod tytułem *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*. Z pozoru jest to wariacja na temat znany z *Końca i początku* – tam czytaliśmy: „po każdej wojnie / ktoś musi posprzątać", tutaj bohaterem jest człowiek pracujący w miej-

skiej oczyszczalni, który sprzątać musi wszystko, co zostało po rozmaitych zbiorowych uniesieniach: demonstracjach, pochodach, wiecach, protestach. Teraz też, jak w *Końcu i początku*, autorkę interesuje moment, kiedy kamery wyjechały już na inną wojnę albo zajęły się filmowaniem kolejnej miejskiej zadymy czy ideologicznego spektaklu – a „w miejscu, gdzie się działo" zostaje niefotogeniczny śmietnik, kpiący z wszelkich ideologii. Zdawałoby się więc, że poruszamy się wydeptaną ścieżką. Jednak puenta wiersza z *Wystarczy* jest nowa, nieoczekiwana. Oto ów „niewzmiankowany, niespektakularny" sprzątacz, który „zgarnia, wynosi, do przyczepy wrzuca, / co hakami przybite do półżywych drzew, / co rozdeptane w umęczonej trawie", ten anonimowy „ktoś", opisywany poprzez serię negacji – „raz znalazł w krzakach klatkę po gołębiach. / Zabrał ją sobie / i po to ją ma, / żeby została pusta". Czystość i prostota tego obrazu działa jak głęboki oddech po przygnębiającej wyliczance groteskowych przejawów i trywialnych śladów ludzkiej aktywności. W kontraście z przestrzenią zawłaszczoną przez polityczne i reklamowe slogany, przez niebezpiecznie łatwe masowe porywy, pustka klatki, w której mieszkały kiedyś ptaki, okazuje się wartością. Czy dlatego klatka ma zostać pusta, żeby nie być już nigdy więzieniem? Na pewno jest to jedyny w tym wierszu obszar ciszy i wolności, niepodlegający instrumentalnemu traktowaniu, manipulacji, arbitralnie narzuconym znaczeniom. Może komuś, kto codziennie „o bladym świcie" zbiera „rozbite butelki, / spalone kukły, / obgryzione kości", czyli żyje w świecie skłaniającym do nihilizmu, pusta klatka daje coś na kształt poczucia sensu? Niczego w sobie nie zamyka, ale przypomina o istnieniu gołębi. Trochę jak poezja, która przypomina o istnieniu duszy, jednak woli raczej o nią pytać lub o niej milczeć niż ją zagadać, uwięzić w niewystarczających formułach.

Wierszem wyjątkowym nie tylko w ostatnim tomiku, lecz i w całym dorobku Szymborskiej jest *Lustro*. Poetka przecież bardzo rzadko w swojej dojrzałej twórczości wracała do czasów II wojny. Zrobiła to w pięknym wczesnym wierszu * * * (*Świat umieliśmy kiedyś na wyrywki…*), napisanym w 1945 roku i pochodzącym ze zbiorku, który miał być jej debiutem, a ostatecznie się nie ukazał. Wiersz *Jeszcze* z tomu *Wołanie do Yeti* mówi o Zagładzie; *Sen* z tomu *Sól* o poległym ukochanym. Inne ważne liryki, takie jak *Wszelki wypadek*, niewątpliwie wyrastają z doświadczenia okupacji, ale nie przywołują go wprost.

Jednak to, że Szymborska nie opublikowała więcej wierszy dotykających wojny, nie znaczy, że ich nie pisała. W rozmowie z Joanną Szczęsną i Anną Bikont powiedziała, że trudno w poezji o sprawiedliwe proporcje i że większość jej wierszy z tamtego czasu wylądowała w koszu: – „Nigdy nie dorównałabym tu Różewiczowi czy Herbertowi, w ich poezji myśl o poległych jest stale obecna. Czytając ich po-

ezję, zrozumiałam, że wyrazili swoje doświadczenia w sposób niezrównany i ja nie potrafiłabym nic do tego dodać".

Można więc przypuszczać, że obraz sterczącej z ruin ściany domu, która „na czwartym piętrze miała lustro, / lustro nie do wiary, / bo nie rozbite, przytwierdzone mocno" nie wypłynął nagle, dopiero w starości, z głębin pamięci, tylko towarzyszył poetce przez lata. Kto wie, czy Szymborska nie próbowała go już wcześniej zapisywać, a nie znajdując odpowiednich słów, swoim zwyczajem wrzucała wiersz do kosza? Kusi mnie ta myśl, bo wierzę w wiersze, które dojrzewają w poecie długo, czasami niemal przez całe życie. I jeżeli nie udaje się ich zmaterializować, to wcale nie znikają „z zadowoleniem mrucząc coś do siebie", jak mówi autorka *Wystarczy*, ale uparcie drążą, domagają się właściwego kształtu i niekiedy, po wielu próbach, wreszcie ten kształt uzyskują.

Lustro zwróciło moją uwagę z jeszcze jednego powodu. Jest to wiersz, co dla Szymborskiej nietypowe, oparty nie tyle na koncepcie, ile na bardzo konkretnym, malarsko nakreślonym obrazie. Ta poezja, przy całej niechęci do łatwych uogólnień, lubi pewien rodzaj filozoficznego dystansu, uniwersalizacji – jeśli opisuje się w niej wizytę u lekarza, jest to wizyta odmieniana przez wszystkie osoby i czasy, jak w *Odzieży*: „Zdejmujesz, zdejmujemy, zdejmujecie / płaszcze, żakiety, marynarki, bluzki". Nawet wiersze miłosne Szymborskiej nie są okazją do intymnych wyznań tej a nie innej osoby, tylko do ukazania modelowych sytuacji egzystencjalnych. Natomiast czytając *Lustro*, od razu czujemy, że ściana zburzonej kamienicy istniała naprawdę pod realnym adresem, zachowana we wspomnieniu jako coś jedynego, niepowtarzalnego, a nie jako synteza czy metonimia wszystkich wojennych zniszczeń. Stąd może emocjonalna intensywność tego powściągliwego wiersza.

Zastanowiła mnie jego puenta. Opis lustra, cudem ocalałego, które już nie odbija ludzkich twarzy ani domowego wnętrza, lecz jak na ironię „żywe niebo", kończy się wersami:

> I tak, jak każdy dobrze wykonany przedmiot,
> działało bez zarzutu,
> z zawodowym brakiem zdumienia.

Pamiętając o tym, że dla Szymborskiej zdolność do dziwienia się światem jest podstawowym warunkiem zarówno twórczości artystycznej jak i w ogóle świadomego, wrażliwego życia, można uznać te linijki za oskarżenie takiej sztuki, która owszem, jest „dobrze wykonana", jednak tkwi na swoich wyżynach obojętna wobec cierpienia. Jeśli poezja ma mierzyć się z utratą, brakiem, śmiercią – a trudno wyobrazić sobie prawdziwą poezję, która by tego unikała – to chyba bliżej jej do znalezionej, pokie-

reszowanej klatki po gołębiach, niż do nienaruszonego lustra na ścianie zburzonego domu. Ale czy na pewno? Lustro fascynuje właśnie dlatego, że jest nie rozbite. Jego obecność nie zgadza się z rachunkiem prawdopodobieństwa. Jego kruchość, a zarazem trwałość, mimo i wbrew katastrofom, destrukcji, jest zadaną nam tajemnicą.

ALEKSANDER FIUT

Wystarczy?

Bodaj najbardziej zdumiewającą cechą ostatniego tomiku Wisławy Szymborskiej jest – zgodnie z jej upodobaniem do paradoksu – nieobecność. Nieobecność motywów starzenia się, dumnego lub rozpaczliwego zmagania ze słabnącym ciałem, które zaczyna powoli odmawiać niepodważalnego posłuszeństwa, brak choćby prowizorycznego rozrachunku z dotychczasowymi dokonaniami i porażkami, mniej lub bardziej surowej oceny całej drogi życiowej. Słowem – kluczowych motywów tzw. poezji senilnej. Jeśli pojawia się w tych wierszach motyw śmierci, to nie własnej, lecz osób bliskich (*Każdemu kiedyś*). Jeśli mowa o unicestwieniu – to możliwej zagładzie całego ludzkiego gatunku, którego świadectwem pobytu na Ziemi pozostają jedynie komputery (*Wyznania maszyny czytającej*). Jeśli prowadzony jest rachunek sumienia, to, jak w zakończeniu wiersza pt. *Wzajemność,* nie tyle osobisty, ile – rozpisany na głosy, otwarty w przeszłość i przyszłość – rachunek sumienia, który powinien dokonywać każdy z ludzi. Jeśli podsumowanie życia, to w sennej fantasmagorii, *W uśpieniu*. Gdyby nie wiedza o tym, że ten tom ułożyła Szymborska tuż przed swoim nagłym odejściem, można by z całkowitym uzasadnieniem sądzić, że jest to jeden z jej tomów kolejnych, ponowne wariacyjne powtórzenie i przetworzenie charakterystycznych dla niej tematów, ujęć i emocjonalnych tonacji. Jeszcze jedna, zabarwiona przewrotnym humorem, medytacja nad nieustannie zdumiewającym pięknem i okrucieństwem istnienia – ze stale obecnym, choć dyskretnie szkicowanym metafizycznym tłem.

*

Co zatem z tytułem? Wobec nieoczekiwanej śmierci poetki brzmi jak przekorna i dumna deklaracja odmowy dalszego istnienia. Zdaje się wyrażać pragnienie zakoń-

czenia własnego życia oraz ostatecznego zamknięcia całej swojej twórczości. Dochodzi w nim do głosu poczucie wypełnienia postawionego sobie zadania, ale zarazem niezgoda na ciąg dalszy – jakby autorka wyznawała, że uznaje bilans swojego losu i swojego pisania za zamknięty, że pragnie już odejść, a jej decyzja jest nieodwołalna. Tymczasem, zgodnie ze świadectwem sekretarza poetki, Michała Rusinka, ten tytuł został ustalony dużo wcześniej, bez świadomości, że nieoczekiwanie nabierze wymiaru niemal eschatologicznego i stanie się swego rodzaju testamentem poetyckim. Oczywiście, poeci miewają trafne przeczucia i nie należy wykluczyć, że tego rodzaju przeczucie towarzyszyło Szymborskiej przy wyborze tytułu tego zbioru wierszy. Ale ten argument nie ma, jak sądzę, mocy rozstrzygającej.

*

Wisława Szymborska, jak wiadomo, bardzo starannie wybierała tytuły swoich tomików poetyckich. Tytuły ostatnio opublikowanych układają się w wymowną sekwencję: *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2005), *Tutaj* (2009), *Wystarczy* (2011). W pierwszym i trzecim tytule przestrzeń i czas zostają uchwycone w swojej znikliwej ulotności, a zarazem dokładnie wyodrębnione, jakby wskazane palcem. Tyleż przynależą do wymiaru egzystencjalnego, co do poetyckiego, są jednocześnie domeną życia i pisania. Przy czym kluczowe znaczenie ma fakt, że tytuły tych zbiorów – podobnie jak to poprzednio bywało – to także tytuły pojedynczych wierszy. Tymczasem *Dwukropek*, podobnie jak *Wystarczy*, to tytuły, które nie posiadają odpowiadających im utworów, zostały umieszczone jedynie na okładce. Czyżby *Dwukropek* miał sugerować, że zebrane w tomie wiersze, nawiązując do częstego w tej poezji chwytu wyliczenia, stanowią jedynie część nie dającego się ani nigdy wyczerpać, ani zakończyć zbioru? Czy wyraża przeświadczenie, że język staje bezradnie wobec nieprzebranej ilości zjawisk, ich wielorakości i złożoności, które można jedynie, nieudolnie i bez końca, wyliczać? Albo przeciwnie – jest świadectwem, zdanego z góry na przegraną, ale przecież uparcie ponawianego wysiłku poetki, by chwiejną i kruchą równowagę pomiędzy rzeczywistością i słowem swoim piórem na chwilę podtrzymać? Jeśli tak, to *Wystarczy* wolno uznać za swoistą kodę, jakby zamknięcie kropką wyliczenia rozpoczętego dwukropkiem. Jednakże owa koda okazuje się pozorna.

*

Wypada przypomnieć, że słowo „wystarczy" było motywem przewodnim utworu pt. *Właściwie każdy wiersz*, którym kończył się tom *Dwukropek*. Co zastanawiające, tekst ten zawiera sugestię, jak należy odczytać tytuł poprzedniego tomu. Jak powiada autorka: „Właściwie każdy wiersz / mógłby mieć tytuł *Chwila*". Bowiem do tego „Wy-

starczy jedna fraza" języka, jego zdolność uobecniania migotliwie zmiennej materii świata, stworzeń i ludzi: „Wystarczy, że cokolwiek niesione słowami / zaszeleści, zabłyśnie, / przefrunie, przepłynie", albo, „że jest mowa / o kimś obok kogoś". Wystarczy „jeśli czarno na białym / czy choćby w domyśle, / z ważnego albo błahego powodu, / postawione zostaną znaki zapytania, / a w odpowiedzi – jeżeli dwukropek:".

W błyskawicznym skrócie całe – ludzkie i pozaludzkie – życie Szymborska zamyka pomiędzy dwoma znakami graficznymi: pytaniem i dwukropkiem. Między nimi umieszcza kluczowe słowo „wystarczy", w którym zawarta jest nie tyle – lub nie tylko – definitywność, lecz także wezwanie. Wezwanie do uwolnienia się od łatwych odpowiedzi, myślowych i percepcyjnych nawyków, nabytych przyzwyczajeń, silnie ugruntowanych stereotypów. Wezwanie to – w ostatnim tomie wierszy, podobnie jak w poprzednich – nabywa sensu zarazem ontologicznego, poznawczego i estetycznego. Ontologicznego, ponieważ zawiera się w nim sugestia, że wobec nieprzebranego bogactwa fenomenów istnienia wystarczy z nich wybrać dowolny, na pierwszy rzut oka banalny, przyziemny, powszedni, by i tak odsłoniła się porażająca złożoność. W tomie *Wystarczy* może to być równie dobrze śmierć bliskiej osoby, demonstracja polityczna, spotkanie na lotnisku, jak też lustro ocalałe w zburzonym domu czy karta dań w restauracji. Szymborska, jak gdyby przestała zajmować graniczność człowieczej natury, ogranicza krąg swoich refleksji do świata wyłącznie ludzkiego – zawieszonego pomiędzy zimnym, pełnym ciemnych dziur kosmosem, a współcierpiącą z nami przyrodą.

*

Poetka zdaje się podpowiadać: wystarczy chwila namysłu, by odsłoniła się przerażająca tajemnica ludzkiej dłoni – splotu dających się dokładnie policzyć kości, ścięgien i mięśni, dłoni, zdolnej napisać zarówno *Mein Kampf*, jak *Kubusia Puchatka* (*Dłoń*). Wystarczy odrobina empatii, by w witającej się na lotnisku parze dojrzeć kochanków, spragnionych swej najbardziej intymnej bliskości (*Na lotnisku*). Wystarczy odruch współczucia, by w męce psa, która w upalny dzień, przywiązany na za krótkim łańcuchu, nie może dosięgnąć zbawczej miski zimnej wody, dostrzec metaforę położenia każdego człowieka – także ograniczonego niewidzianymi łańcuchami, pełnego przy tym obojętności wobec cierpienia innych istot żywych, a zarazem łudzącego się przekonaniem, że stoi na wierzchołku piramidy wszystkich stworzeń (*Łańcuchy*). Wystarczy spojrzeć na demonstracje polityczne z perspektywy sprzątającego po nich pracownika „Oczyszczania Miasta", by odsłoniły się zaślepienie, fanatyzm i zacietrzewienie, które zazwyczaj towarzyszą masowym wystąpieniom ulicznym (*Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*). Krótko mówiąc, wystarczy mądrzej i przenikliwiej popatrzeć, by

życie zamieniło się w nieustanną, zapierającą oddech przygodą poznawczą – zawiera bowiem w sobie niepoliczalną ilość rozmaitych punktów widzenia.

*

Cały ten tom wymownie ponadto dowodzi, że wystarczy umiejętnie posłużyć się językiem poetyckim, by – dzięki zawartej w nim, tajemniczej zdolności do esencjonalności i zwięzłości wyrazu – dotknąć fundamentalnych pytań, którymi od wieków zatrudniają swe umysły filozofowie, teologowie, antropologowie, znawcy etyki. Jak choćby w wierszu *Przymus.* Czytając kartę dań poetka dostrzega w niej „nekrolog", skoro zawsze „zjadamy cudze życie żeby żyć". I tutaj w sposób niezwykle oryginalny, przeformułowuje odwieczny problem teodycei. Byłaby zatem Natura, jak sądzili gnostycy, od początku skażona, co stawia pod znakiem zapytania obraz „dobrych bogów"? Tak, dopowiada – ale nie przez zło, nie dające się wyjaśnić i usprawiedliwić cierpienie wszystkich stworzeń, lecz przez głód, który owe stworzenia zmusza do wzajemnego pożerania się. Czyli zło tkwi, jak się okazuje, w samym procesie podtrzymywania życia! Głód jest złem, który pozbawia istnienie niewinności. Jednakże, z właściwą sobie ironiczną dezynwolturą, Szymborska kończy teologiczny wywód w tonie lekkim, niemal zabawnym. Powagę rozbraja żartem, z podniebnego lotu refleksji wraca, jak to u niej w zwyczaju, w codzienność, przypominając, że „przy stołach nierzadko wesołe rozmowy".

*

Wystarczy? Jak dalece trudne to zadanie uzmysławiają dodane w tomie przez Ryszarda Krynickiego faksymile wierszy niedokończonych, zaledwie zaczętych. Można tylko żałować, że tak znakomite utwory, jak *Owady* czy *Materia* nie doczekały się ostatniego dotknięcia autorki. Doskonała, przemyślana, dopracowana w każdym szczególe konstrukcja wiersza wyłaniała się, czego świadectwem rękopisy, powoli, stopniowo – z magmy notatek, zanotowanych na gorąco pomysłów językowych, kreślonych pośpiesznie równoległych wariantów tego samego tekstu. Krynicki uważnie i ostrożnie komentuje te próby. Poeta i przyjaciel z natężeniem wsłuchuje się w głos poetki, a celując w charakterystyczne dla niej „brzmienie i rytm" podejmuje próby odtworzenia lub przynajmniej hipotetycznego ustalenia ostatecznej wersji tekstu tam, gdzie nie zdążyła jej ustalić. Powiada w pewnym miejscu, że choć nigdy nie wiadomo, który z wariantów tekstu wybrałaby, to „pozostaje nam jedynie wyobrażać je sobie – co zresztą lubię w poezji". Powstaje tym sposobem fascynujący dialog dwóch poetyckich wrażliwości. Zarazem zachęta do dialogu, który z tymi wierszami musi już na własną miarę kontynuować każdy z nas, czytelników Wisławy Szymborskiej.

WOJCIECH LIGĘZA

Mapa Utopia

Każda twórczość, jeśli nawet dąży do zamknięcia i nie urywa się dramatycznie w pół zdania, w pół taktu, pozostaje w jakimś wymiarze niedopełniona. Również tak dzieje się w przypadku tomu Wisławy Szymborskiej *Wystarczy*. Moglibyśmy powiedzieć, że poetka dyskretnie przygotowała nas na swoje odejście, oswoiła z myślą, że to się stanie, pisząc o nowym słonecznym dniu – a to skrajne wyzwanie dla wyobraźni – kiedy postrzegającego „ja" już nie będzie (*Nazajutrz bez nas*), wymieniając z Parką autoironiczne i pozornie bagatelizujące „do widzenia" (*Wywiad z Atropos*), rozważając sytuację, kiedy za oddane w użytkowanie ciało – przyjdzie zapłacić ciałem (*Tutaj*). A jednak nie chcemy odczytać do końca tych znaków, pogodzić się z myślą, że do wymowy wierszy z *Wystarczy* nie dołączą kolejne przesłania.

Można odnieść wrażenie, iż od kilku tomów Wisławy Szymborskiej linie tematyczne oraz rozwiązania formalne zbiegają się w dobrze zaplanowaną *codę* poetycką, po której nastąpi spokojne wyciszenie i zamilknięcie głosu. Ale z drugiej strony suma doświadczeń nie jest nigdy ostateczna, bo niemal każda linijka Szymborskiej domaga się dopełnienia, a w każdym utworze kryje się, jako szczególna energia semantyczna, możliwość kontynuacji. Dialog z czytelnikiem oczywiście trwa, ale należy już do porządku dziejów czytania.

Jak wiemy, poetka unikała osobistych wyznań, skargi i lamentacje uważała za niedozwolone środki ekspresji, z dystansem podchodziła do ostatecznych rozliczeń. Uniwersalizacja tematu śmierci jest znamienna dla poezji Szymborskiej. W wierszu *Każdemu kiedyś* ze zbioru *Wystarczy* protest przeciwko skandalowi umierania wypowiedziany zostaje pośrednio – z pozycji słabszych, czyli z perspektywy ludzkiego żalu. Natomiast triumfująca natura, która tworzy i niszczy istnienie, szermuje bez umiaru wyrokami śmierci, pozostanie siłą zwycięską. W jej kalendarzu bez dat śmierć człowieka staje się faktem powszednim, niczym więcej, niż wypełnieniem biologicznego prawa, a zatem to tylko nasza świadomość nadaje śmierci jednostkowej tragiczny sens.

Wisława Szymborska tworzy elegie odległego planu, przez co rozumiem praktykę twórczą, w której wiersze-pożegnania i wiersze-testamenty nie zajmują eksponowanej pozycji. Raczej obcujemy ze śladami tradycyjnego gatunku, z „rachunkiem elegijnym", z codzienną arytmetyką metafizyczną, nie zaś z wielkim i definitywnym podsumowaniem. Wynika to z niechęci do tonacji uroczystych oraz prawd

ogólnych, wiekopomnych, ale także z niesłabnącego zaciekawienia różnorodnością form bytu. Zdumienie filozoficzne nie pozwala skapitulować, czyli „przejść na drugą stronę", zaangażowana myśl w to, co istnieje, i co się zmienia, musi odrzucać wizję niezróżnicowanej niepojętej nicości. Nawet możemy mówić o przemyconej w obszar wierszy Szymborskiej terapii, bowiem „męstwo bycia" winno opanowywać egzystencjalne lęki. Co prawda, poezja nie oferuje łatwych pocieszeń, lecz pomaga w rozumieniu spraw ostatecznych i – co istotne – przełamuje impas mowy wkraczającej na niepewne terytorium.

W zbiorze *Wystarczy* mocniejsze od „gestów pożegnania" wydają się świadectwa obecności, obserwacje i refleksje, które dowodzą, że świat nieodmiennie jest ciekawy, nawet w formach zdziczałych i obcych. W serii utworów pojawia się przecież „ja" badające fenomeny z wielu dziedzin kapryśnego życia. Analizy szczegółów wydają się ważniejsze od wszelkich, niewiele wyjaśniających, uogólnień, a sensualnie odbierane konkrety podtrzymują wiarę, iż rzeczywistość wciąż wymaga bacznej (krytycznej) uwagi. Trzy wzajemnie się nakładające kręgi namysłu uznaję tutaj za najważniejsze: dyskusję antropologiczną, obrazy natury oraz granice poznania (i mistyfikacje samopoznania).

Wisława Szymborska zderza oparte o tradycyjne wartości wyobrażenie człowieczeństwa, które znajduje się w odwrocie – z portretem człowieka nowej daty, istotą pragmatyczną, trochę automatem przybyłym z jakiejś innej planety. Konfrontuje osobny indywidualny żywot – ze zbiorowością, tłumem podatnym na odruchy nienawiści i agresji, przeciwstawia rutynę życia bez ryzyka wyborów – poszukującej niepewności. Wolno chyba *Wyznanie maszyny czytającej* interpretować jako przewrotny wykład o kryzysie aksjologicznym, o człowieku, który zarzucił podstawowe pojęcia, z jego leksykonu bowiem wyparowały takie słowa, jak „uczucia", „dusza" i przesądzające o indywidualnym istnieniu „jestem". Wygląda na to, że świat ludzki się skończył. Cyborg nie rozumie mowy przeszłości, choć wszystko w swym archeologicznym zapale „czytania lawy", „kartkowania popiołów" – poza tajemnicami egzystencji – potrafi wytłumaczyć. Bliżej świata ludzkiego lokuje się nieprzewidywalna, odrzucająca standardy i normy maszyna-wariat.

W utworze *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu* po wyliczeniu negatywnych definicji pojawia się pozytywny konterfekt anonimowego bohatera. Otóż człowiek ten (co częste u Szymborskiej – nie wzmiankowany, nieupamiętniony) trzyma się z dala od namiętności tłumnych, nie uczestniczy w dziwacznej dystrybucji „wiwatów i kijów", lecz oczyszcza miasto z politycznego brudu, z demagogicznej wrzawy. Natomiast końcowy obraz pustej klatki, w której trzymano gołębie, staje się znakiem wolności. Norwidowskie pytanie „czemu nie w chórze" w formie wariacyjnej

powraca w wierszu *Są tacy, którzy*. Nie „ja", lecz „inni" potrafią lepiej „wykonać" zadanie życia – wraz z pewnie odegraną finałową sceną śmierci, ale ta niedostępna umiejętność to zaledwie pragmatyka, sprawność techniczna, która eliminuje poszukiwanie i myślenie. Lepiej już zaufać niepewności.

W zbiorze *Wystarczy* ważne miejsce zajmuje motyw człowieka w pułapce natury, pozornego emigranta z krainy, w której obowiązują prawa Darwina. Podejrzana dwoista istota skazana została na zjadanie życia w imię życia, jak przeczytamy w wierszu *Przymus*. Mięsożerność drapieżnika trudno pogodzić z „czułym sercem" oraz wyrafinowanym intelektem, a jednak dziwnie lubimy to rozdwojenie. Poetka wykłada rzecz, sięgając po aforyzmy „Karta dań to nekrolog", „…gdzie głód, tam koniec niewinności". Czy to jednak może być uznane za usprawiedliwienie, bądź wytłumaczenie? Raczej przybieramy dobrą minę do złej gry, a szczyt lekkomyślności, czyli swobodną konwersację podczas uczty kanibali pojmować można jako instynktowną zgodę na to, z czym – po namyśle – się nie zgadzamy.

Nie jest to skarga, ale konstatacja, że natura brzydko sobie z ludźmi poczyna. Zadaje śmierć, która może być traktowana jako gwałt przez rozwiniętą ludzką świadomość (*Każdemu kiedyś*). Obdarzając nas istnieniem, kształtując jako osobę, natura nie bierze odpowiedzialności za konsekwencje aktu twórczego. Fizyczna zewnętrzność, owszem, jest rozpoznawalna, na przykład łatwo sporządzić inwentarz ręki, ale wewnętrznego piekła lub nieba nie da się przeniknąć. Natura działa poza kwalifikacjami moralnymi. Człowiek, któremu poetka nie przestaje się dziwić, to zarazem skomplikowana maszyneria ciała i wiązka możliwości duchowych nie do przewidzenia. Zatem Adolf Hitler – autor *Mein Kampf* i Alan Alexander Milne – twórca uroczej, zabawnej i pouczającej opowieści o Kubusiu Puchatku pod względem biologicznym wcale się nie różnią (*Dłoń*). Dopowiedzmy, że ewolucja doprowadziła nie tylko do momentu, „kiedy pojawił się ssak / z cudownie upierzoną watermanem ręką". Upierzenie może być rozmaite, również złowrogie, czarne.

Niezwykłym wierszem w omawianym zbiorze jest *Wzajemność*. Konstrukcje językowe wskazujące światy drugiego stopnia i zjawiska piętrowo nadbudowane (np. literatura o literaturze, język i metajęzyk, teatr w teatrze, sny w snach) uderzają perfekcją wykonania. Przechodzimy od tautologii do odpodobnienia, od podwójnej negacji do semantycznego zdemaskowania nieczystych gier z istnieniem. W sekwencji wyliczeń rzeczy twórczych i potrzebnych, a także szlachetnych wyjątków, najważniejsze miejsce zajmie i tak zadufana w sobie „niewiedza niewiedzy" oraz wyeksponowane zostaną powtarzające gest Piłata „ręce zajęte umywaniem rąk".

Pozostał nam punkt dotyczący wmówień lub uproszczeń poznawczych. Poetka sprzeciwiała się ułatwionej wersji życia, wybierając spotkania z tajemnicą, stroniąc

od uproszczeń, schematów i pozornych wyjaśnień. Z nieufnością podchodziła do społecznych wiar i wizji zbiorowego szczęścia. Z urojonej wyspy, na której wszystko się wyjaśnia, jak pamiętamy, kroki prowadziły w morze. Tym razem czytanie atlasu (w wierszu *Mapa*) wiąże się z kreacją utopii świata pomniejszonego, dostępnego i bezpiecznego. Znów przekroczona oczywistość daje do myślenia: niby „czytamy" mapy, ale nigdy w ten sposób. Planimetryczne zarysy kontynentów, konwencjonalne kolory mapy zaczynają nagle istnieć jako rzeczywistość odrębna, jako poddany woli obserwatora świat w pomniejszeniu. Wreszcie spoglądający z góry człowiek może poczuć się kimś w rodzaju Pana Boga. Wulkany okazują się niestraszne, pustynie tracą bezkresność, a miasta, w których żyją ludzie, przypominają ziarnka piasku z przypowieści Czesława Miłosza. Mapa to „piękne kłamstwo" przynoszące wizję lepszego istnienia. Prawdziwe życie jest gdzie indziej. Nie ręka pisząca, lecz oko może wziąć przez chwilę odwet za porządek świata, w którym przemijający i śmiertelny człowiek zawsze będzie przegrany.

Tytuł *Wystarczy* ma oznaczać zamknięcie, odmowę dalszego uczestnictwa, zgodę na milczenie, uwolnienie od troski o słowo poetyckie. Jednakże elegia w jednym słowie inaczej może zostać odczytana. Ponawianie lektury wierszy Wisławy Szymborskiej dobitnie będzie świadczyć o tym, że nie wystarczy.

KRZYSZTOF LISOWSKI

Ostatni tom Wisławy?

Rzeczy ostatnie. Ostateczne?

Zwykle takim publikacjom przypisujemy dodatkowe znaczenia – czy to nie przypadkiem zakamuflowany testament z „zapisami" szczególnie ważnymi dla nas, jej przyjaciół, czytelników?

Wydaje się, że nie ma w nim tajemnicy pożegnania, raczej dalsze „bycie w drodze", zachęcanie do uważnej wspólnej podróży pełnej oczekiwań, ale i wyostrzonej świadomości, że wiele nie zmienimy.

To piękna apologia indywidualizmu, pojedynczości i przyzwoitości, wnikliwego myślenia o świecie i jego niezbyt rozgarniętych mieszkańcach. I sądy o naszych złu-

dzeniach, częstym niedostrzeganiu rzeczy i spraw, jakimi w istocie są, bo taka jest skaza naszej natury. Jej nieodwołalność. Choć widać czasem szansę na niewielką poprawę, choćby przez dostrzeganie, przez bardzo nielicznych i pewnie najszlachetniejszych, istoty problemów ludzkiego świata.

Zawsze po stronie wątpliwości.

„Lubię mapy, bo kłamią" – czytamy w ostatnim wierszu; bo zarówno utopia, jak i bezwzględność prawdy byłyby nie do zniesienia. A naszych chwil na ziemi nie wypada przeżyć w rozpaczy.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Trzynaście wierszy

Wystarczy Wisławy Szymborskiej to nie jest punkt dojścia, a jeżeli jest lub wydaje się, że jest, to jest tym, czym była wcześniejsza poezja autorki *Końca i początku*: otwarciem możliwości, niepokojem, szukaniem, serią pytań, dociekaniem a nie odpowiedzią.

Wszystko jest w nim w ruchu, w zmianie, a więc nieustalone i względne i wybory podmiotu tych wierszy są właśnie takie, a nie ostateczne i zamknięte. Jedyny u niej pewnik to zmiana i ruch, który niesie zmiany. A jeżeli są jakieś wyjaśnienia, czy próby wyjaśnienia, to i tak są w tych swoich ramach konsekwentne i niekonsekwentne – do końca!

Jesteśmy w drodze i wszystko może się nam przytrafić, nawet kolejność wierszy w tomiku i tytuł jak nigdy przedtem wyrazisty.

Czego nie ma w tych, *nomen omen*, trzynastu wierszach? Jest hymn na cześć politycznego niezaangażowania i przekonanie, że trzeba być jakby z samego siebie dobrym i pożytecznym dla innych. Ważniejsze jest to, co jest z boku, zniszczone, zmaltretowane, wyrzucone na śmietnik lub istniejące w nieładzie i w zatraceniu. A jeżeli klatka, to pusta, bo tylko taka jest gwarantem wolności.

Z jednej strony są bezduszne, mimo że czytające maszyny, które tak wiele mogą, ale nie mogą zrozumieć najważniejszego: czym są uczucia, czym jest dusza i co to znaczy „jestem", z czym mają największy kłopot. W tym wierszu zaklętym pod sprzecznym w sobie tytułem (*Wyznania maszyny czytającej*) najpierw jest próba zdefiniowania słowa „jestem", czyli określenie problemu tożsamości, w następnym wersie westchnienie: „Tylko czy to wystarcza jako definicja?" i zaraz awaria – „na łączach burczenie i śrubek zgrzytanie" i kopcenie „guzika do Centrali", który powinien świecić.

Chyba nie bez powodu to właśnie w tym wierszu i w tym kontekście znalazło się jedyny raz użyte w tym tomiku słowo, którym całość jest sygnowana, bo problem „ja", czyli problem tożsamości to jeden z głównych tematów poezji Szymborskiej.

Poetka jest w tym wierszu jakby przeciw sobie, ironizując z maszyny, która uważa, że jeżeli coś nie jest jasno zdefiniowane i w ten sposób „zadekretowane", to jest dziwaczne, nieokreślone, rzekome i jakby nieistniejące, a dostępne tylko dla wariatów i dla tych, którzy mają pomysły.

W ten sposób dla tej maszyny, która posługuje się zaprogramowanym przez kogoś sztywnym, sztucznym, a nawet propagandowym językiem, równie niemożliwe do „zrozumienia" będą takie słowa jak: miłość i nienawiść, nadzieja i beznadzieja, wiara i niewiara.

Ta maszyna tak jak i wielu z nas nie lubi mieć wątpliwości i na wszystko ma „sposób i słuszną odpowiedź". Mówi o tym wiersz pt. *Są tacy, którzy* – ironiczny i autoironiczny, próbujący jakoś wyjaśnić, dlaczego nie postąpiła tak, jak postępują ci, czyli zdecydowana większość, którzy „opuszczają placówkę / wskazanymi drzwiami".

Dowiadujemy się, że ludzie, którzy obojętnie przechodzą obok psa uwiązanego na krótkim łańcuchu, tak krótkim, że w upalny dzień nie może dosięgnąć miski pełnej wody, która stoi obok, są na jeszcze krótszym łańcuchu niż to biedne stworzenie, łańcuchu mniej widzialnym, ale za to bardziej dla nich dotkliwym i niszczącym. Jest to łańcuch niewrażliwości, braku współczucia, braku serca i wreszcie – obowiązku!

Ten temat kontynuowany jest w wierszy pt. *Przymus*, w którym „poeci najbardziej liryczni" zestawieni są z „ascetami najbardziej surowymi", a ludzie niewrażliwi są tej swojej niewrażliwości nieświadomi, bo uzbrojeni w zmysły i tylko w zmysły są wła-

śnie tak jakby zaprogramowani, bez duchowej wrażliwości, a nawet bez świadomości tego, że jest coś więcej niż natura i zmysły.

Na lotnisku to niezwykły, pełen zgiełku i skupienia wiersz miłosny. I czy wierszem o miłosnym cudzie nie jest *Każdemu kiedyś* mówiący o tym, jak bardzo tęsknimy do swoich bliskich umarłych, których śmierć dla natury była czymś banalnym i oczywistym, zgodnym z jej „prawem i lewem", z jej znakiem i ostatecznością („*omen* i amen") jak i z jej „omnipotencją i ewidencją", a dla nas może się stać ważnym spotkaniem? Humorystyczne gry językowe wyostrzają kontrast i grozę całej tej sytuacji. Nie mniej jednak dla mnie jest to wiersz nie o strachu i trwodze, ale o miłości, która jest tu co prawda tylko „drobną", ale przecież i wielką „uprzejmością" ze strony natury.

Najbliższym mi utworem z tego zbioru jest mistrzowski wiersz pt. *Lustro*: przejmujący obraz ruin zbombardowanego miasta, utraty miejsca, które kiedyś było domem i cudu „żywego nieba", które przegląda się w wystającym z nich lustrze, które jest „nie do wiary / bo nie rozbite, przytwierdzone mocno". „Ruchliwe chmury na dzikim powietrzu, / pył gruzów obmywany lśniącymi deszczami, / ptaki w przelocie, gwiazdy, wschody słońca". To jakby powstały sam z siebie cud zniszczonego świata i cud wiersza zrobionego jak „dobrze wykonany przedmiot", „bez zarzutu / z zawodowym brakiem zdumienia". Tu jest ironia, a nawet sarkazm, bo ci piloci, co zbombardowali to miasto, tych ludzi i ich dom i ci, którzy wydali im ten rozkaz, też na pewno działali z „zawodowym brakiem zdumienia". I tak jest w poprzednim wierszu: tą samą ręką można napisać *Mein Kampf* albo *Chatkę Puchatka*.

Drugim najbliższym mi z tego zbioru utworem jest *W uśpieniu* – wiersz na granicy jawy i snu, zgubienia i odnalezienia i na przecięciu spraw i rzeczy na próżno i spraw i rzeczy nie na próżno, szukania, przebiegania, grzęźnięcia i rozgarniania i jednocześnie bycia w miejscu, niewiedzy i wiedzy, Czasu i bezczasu, czegoś, co jest realne i co realne nie jest. I tu także zwracają uwagę specjalne i subtelne gry w języku.

Trzy ostatnie to wiersze o wierszach. We *Wzajemności*, w którym już w drugim wersie mowa jest o „wierszach o wierszach", mówi się o wzajemności przeciwieństw potraktowanej poważnie, ale i humorystycznie, o czymś, co służy innym i sobie i co pod pozorami niezwykłości jest zwykłe i będąc pozornie zwykłe, w rzeczywistości jest niezwykłe, a także o tym, co jest tylko od czasu do czasu i co jest lub powinno być na zawsze, jak na przykład „nienawiść nienawiści. / Bo koniec końców / niewiedza niewiedzy / i ręce zatrudnione umywaniem rąk".

W *Do własnego wiersza* poetka roztacza przed swoim wierszem widoki najlepsze, jakie dla niego mogą być, czyli uważne go czytanie, komentowanie i zapamiętanie, widoki gorsze, a jakże, a więc tylko przeczytanie, a także dwa najgorsze: kosz na śmieci lub w ogóle nienapisanie go, z których nie wiadomo, który jest gorszy. Bo czy wyjście dla wiersza najgorsze, czyli jednak nienapisanie go, nie jest dla niego najlepszym wyjściem? Choćby tylko dlatego, że nie będzie zdany na uwagę i nieuwagę innych, na różnego rodzaju ich humory i komentarze, które najczęściej są wiadomo jakie, a także na gnieżdżenie się w obcych głowach, niekiedy zupełnie nie wiadomo jakich. Czyli nienapisany wiersz jest zadowolony z tego, że nie został napisany – takie jest przekonanie poetki, która zna wiersze jak mało kto i obcuje z nimi jak równa z równymi. Ale tu pewnie miała na myśli jakiś zły wiersz, nieudany, bez siły i bez wyrazu i może rzeczywiście lepiej, że go w ogóle nie było, niż miałby być taki chimeryczny i rachityczny, ani w jedną, ani w drugą stronę.

Także *Mapę* czytam jako wiersz o wierszu. Napisany na płaskiej jak stół kartce i z powierzchnią, której nie poruszy ludzki oddech, cichy, w środku bardzo zróżnicowany i nie raz wyrafinowany, przyjazny i dostępny na wyciągnięcie ręki, może nawet bliski, można go dotknąć, pogłaskać, ogarnąć jednym spojrzeniem, skupić się na jednym słowie lub na dwóch, na jednym wersie, rymie lub na całej zwrotce. Wszystko lub prawie wszystko jest w nim takie ludzkie, przyjazne i na swoim miejscu, widoczne lub ledwo widoczne, wahające się lub wyraziste i takie nie do końca prawdziwe:

> Lubię mapy, bo kłamią.
> Bo nie dają dostępu napastliwej prawdzie.
> Bo wielkodusznie, z poczciwym humorem
> rozpościerają mi na stole świat
> nie z tego świata.

Na serio to jest powiedziane, czy nie na serio? Przedstawione w sposób rzeczywisty, czy nierzeczywisty, a może ironicznie lub satyrycznie?

Wystarczy to nie tylko to i nie tylko paradoksy, czy nawet ich znakomity zbiór, ale sposób patrzenia i widzenia – patrzenia dalej i widzenia więcej.

LESZEK SZARUGA

Rzeczowość

Tym, co w wierszach Szymborskiej – także i w ostatnim tomie – najbardziej uderzające, jest ich oczywistość: że są, że są takie właśnie, a wreszcie, że kończąc ich lekturę ze zdumieniem stwierdzamy, iż tak, przecież tak właśnie jest, tyle tylko, iż po raz pierwszy to zostało powiedziane, znalazło swe potwierdzenie w poezji, a zatem zyskało nowy, na skroś oryginalny status. Rzecz w tym bowiem, iż poetka dostrzega i stawia nam przed oczyma to, czego my, widząc, nie potrafimy zobaczyć, wydobywa zatem opisywane zjawiska z cienia egzystencji, stawia je w świetle nowego spojrzenia. Jej poezja jest niczym ów śmieciarz, którego pracy, gdy przemyka „o bladym świcie", nie dostrzegamy na co dzień, ten, „zatrudniony w Oczyszczalni Miasta", który „zgarnia, wynosi, do przyczepy wrzuca" odpadki naszego bytowania, a znalazłszy klatkę po gołębiach „po to ją ma, / żeby została pusta". I oto okazuje się, w puencie wiersza, że nie wszystko jest oczywiste. Bo czymże ma być owa pusta klatka po gołębiach? Symbolem? Jeśli tak, to czego? Bardzo jest tajemnicza owa pusta klatka, niepokojąca.

Podobnie tajemnicza jest maszyna czytająca nr 1 („Ja, Numer Trzy Plus Cztery Dzielone Przez Siedem" = Ja, Numer Jeden) odcyfrowująca teksty pozostałe po „wymarłych ludziach", która nawet „kartkuje popioły", która jednak nie wszystko jest w stanie sobie uzmysłowić:

> Jednak największy kłopot mam ze słowem „jestem".
> Wygląda to na czynność pospolitą,
> uprawianą powszechnie, ale nie zbiorowo,
> w praczasie teraźniejszym,
> w trybie niedokonanym,
> choć, jak wiadomo, dawno dokonanym.

To swoiście „futurystyczne" spojrzenie (z owym „szyfrem" cyfrowym w mianie maszyny) wiedzie, choć może zawieść, do wniosku, iż owa „czynność pospolita", której istota wymyka się definicji, ma charakter absurdalny, co zdaje się sugerować odwołanie się Numeru Jeden do „braterskiej pomocy" maszyny o numerze „Dwie Piąte Zera Łamane Przez Pół", czyli w innym zapisie Dwie Piąte Zera Łamane przez Zero Pięć, która to maszyna to „znany wariat" – co o tyle oczywiste, że działanie tworzące imię maszynowego brata jest z matematycznego punktu widzenia absurdem czystym, choć skądinąd pomysłowym.

To, oczywiście, żart, częsty zresztą w tej poezji nie wolnej przecież nie tylko od ironii, lecz także, choć rzadziej, sarkazmu wyrażającego się choćby w formule wiersza *Są tacy, którzy* mówiącej o ludziach, którzy „sprawniej wykonują życie" przykładając „pieczątki do jedynych prawd". W końcu wiadomo, że poezja, z natury swej wieloznaczna – podobnie zresztą jak ludzkie życie, którego jest wyrazem – jedyne prawdy wyklucza, choć pozornie zdają się ułatwiać egzystencję. Ale też zaraz ujawnia się w kolejnym wierszu pozornie tylko paradoksalny obraz człowieka uwiązanego na łańcuchu swej niewrażliwości na los łańcuchowego psa.

Przy czym uderza zawsze rzeczowość tych małych lirycznych narracji, skupionych na detalu, pozornie – przynajmniej w pierwszej lekturze – „zrozumiałych same przez się", choć gdy zaczyna się je analizować, okazuje się, że skrywają intymne emocje (*Na lotnisku*), dla których, zdawałoby się, brak słów, a które przecież zostają wyrażone niesłychanie precyzyjnie i dobitnie, choć na ogół w sposób daleki od sentymentalizmu. Można zaryzykować tezę, że wiersze Szymborskiej to zwięzłe, czasem wręcz oschłe komunikaty o ludzkiej kondycji, w gruncie rzeczy niezmiennej, choć przecież – i na tym polega wielka mądrość tej poezji – nie do końca jednoznacznej, zaskakującej zmiennością mimo tożsamości, gdyż okazuje się, że dłoń człowieka, opisana w sposób zgoła naukowy, z uwzględnieniem szczegółików anatomicznych, ów skomplikowany i zbudowany z tysięcy drobnych detali organ, staje się narzędziem, które, zależnie od użytku, jaki zeń uczynimy, staje się zdolne „napisać *Mein Kampf* / albo *Chatkę Puchatka*" – przy czym zestawienie tych dwóch tytułów w pełni opisuje kontrastowy charakter ludzkiej natury, która wszakże wyraża się też i w inny sposób, jak choćby w ten, który ukazuje puenta wiersza *Wzajemność*:

> Bo koniec końców
> niewiedza niewiedzy
> i ręce zatrudnione umywaniem rąk.

I znów: to konstatacje zaskakująco oczywiste. Ale też nic w tym dziwnego, gdyż w końcu to, o czym mówi ta poezja – o czym mówi każda poezja, o czym mówi cała literatura i sztuka – to rzeczy znane aż do bólu, lecz przecież istota t e j poezji polega na tym, w jaki sposób, w jak zaskakujący sposób ta wiedza jest formułowana. A również na tym, jak zmusza do namysłu stając się lustrem ukazującym ludzkie oblicze w delikatnym, lecz zmuszającym do skupienia uwagi, powiększeniu.

W jednym ze szkiców napisał Czesław Miłosz o fenomenie, jaki stanowi zjawisko określone przezeń mianem „polskiej szkoły" poezji: „Poezję »szkoły polskiej« warto było tłumaczyć na obce języki, bo jej język dźwigał ciężar historycznego doświadczenia dawnego i nowego, co przekształcało się w dystans i ironię, a nie wyłączam bynajmniej »lekkiej« Szymborskiej". I nie dziwi, że ów przymiotnik – „lekka" – zapisał

poeta w cudzysłowie. Bo rzeczywiście – pozornie jest to poezja nie stawiająca czytelnikowi oporu. Lecz gdy się wczytać uważniej, okazuje się, że wciąga do otchłani.

Bez przesady można uznać Szymborską za poetkę, której każdy nowy wiersz – każde nowe dzieło – jest ponawianiem takiej próby, jest eksperymentem, także językowym. Od dawna jestem przekonany, że poszczególne jej utwory mają własną, odrębną poetykę, a że mimo wszystko istnieje coś, co można określić jako wspólny dla nich wszystkich poetycki idiom. Każda jej poetycka książka jest swego rodzaju całością – precyzyjnie skomponowaną i będącą zbiorem samowystarczalnym. Ta precyzja nakazywała autorce nieustanną selekcję. Nie dziwi zatem, że, odpowiadając na pytanie dotyczące stosunkowo niewielkiej ilości opublikowanych wierszy, odpowiedziała, że na pozostałe ma kosz na śmieci. Jednym z najbardziej zdumiewających eksperymentów jest tom *Dwukropek* kończący się wierszem *Właściwie każdy wiersz* o otwartej na nieosiągalną Całość poincie:

> jeśli czarno na białym,
> czy choćby w domyśle,
> z ważnego albo z błahego powodu,
> postawione zostaną znaki zapytania,
> a w odpowiedzi –
> jeżeli dwukropek:

PIOTR SZEWC

Musi wystarczyć

Chciałoby się jeszcze i jeszcze, ale musi wystarczyć to, co jest. Niewiele i jakże na koniec hojnie i dużo. Wisława Szymborska nie mnożyła ponad miarę wierszy-bytów, nie ścigała się ze sobą. Umiar, wstrzemięźliwość i mądre zaniechanie budzą mój nie mniejszy szacunek od podziwu dla tego, co pozostawiła. Oczywiście podziwiam i… „wybieram, odrzucając, bo nie ma innego sposobu". Wybieram najlepsze. Również w *Wystarczy* wraca motyw utworów, które z woli poetki – raczej w wyniku chłodnej analizy, a nie kaprysu – nie powinny w żaden sposób angażować czasu i zainteresowania czytelników. Wiersz ma bowiem, idąc na skróty przez *Do własnego wiersza*, cztery możliwości: może być „uważnie czytany / komentowany i zapamiętany",

„tylko przeczytany", „wprawdzie napisany, / ale po chwili wrzucony do kosza", może też – to ostatnia możliwość – zniknąć nienapisany, „z zadowoleniem mrucząc coś do siebie". Kto wie, czy nie najwięcej ciepłych uczuć dostają te, które nie powstały, które ledwie i niewyraźnie zamajaczyły, zniknęły niepowrotnie jak westchnienie… Domyślne porównanie wiersza do mruczącego kota, sytuuje poezję w sferze tajemnicy.

Zwykle na końcu jest mniejsza lub większa cząstka wzruszenia. Rodzaj zadumy nad nieoczywistością, nad bezinteresownością takiej czy innej decyzji, takiego czy innego wyboru. Jak w *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*: zatrudniony w „Oczyszczalni Miasta" znalezioną klatkę po gołębiach zabrał do siebie „i po to ją ma, / żeby była pusta". Ale najpierw była analiza-rozpoznanie oparte na eliminacji. O nie wymienionym z nazwiska bohaterze utworu poetka mówi na początku: „Nie przybywa gromadnie. / Nie zbiera się tłumnie. / Nie uczęszcza masowo. / Nie obchodzi hucznie". Przypomina mi się *Studium przedmiotu* Herberta i podobna w duchu metoda eliminacji: „nie służy do noszenia wody / ani do przechowania prochów bohatera // nie tuliła go Antygona / nie utopił się w nim szczur". O co więc chodzi? O to żeby wiedzieć jak najpełniej, jak najbardziej szczegółowo. Poezja jest dla Szymborskiej nade wszystko precyzyjnym, acz specjalnego rodzaju, narzędziem służącym poznaniu. Nie ma dla Szymborskiej dziedziny niewartej uwagi, sprawy rozmaitego kalibru w poezji zyskują walor równoprawności. Na czele mamy więc oświecony rozum: jego prawa, przywileje, potrzeby. Dociekliwość poznawcza – presja intelektu – jest motorem twórczości Szymborskiej. „Czynnik liryczny" jest u niej wartością dodaną. Wartością tym u tej poetki cenniejszą, że najwyższej próby.

Obok „czynnika" przytoczonego – mieć klatkę po gołębiach, „żeby była pusta", coś absurdalnie doskonałego – stawiam łańcuchy: realny i wyobrażony. Na obrazku wiersza mamy upalny dzień, psią budę i psa na łańcuchu, „Kilka kroków opodal miska pełna wody. / Ale łańcuch za krótki i pies nie dosięga". Obrazek okrutny, mimo że „zwyczajny", banalny. A może okrutny właśnie dlatego, że pospolity. I jest drugi łańcuch, a nawet całe ich mnóstwo: „nasze o wiele dłuższe / i mniej widzialne łańcuchy, / dzięki którym możemy swobodnie przejść obok" (*Łańcuchy*). Sedno wiersza jest tu: w empatii. Ale w empatii potencjalnej, niezrealizowanej. Może takie obrazy najcelniej docierają do wrażliwości, zostawiają na niej rysę najdotkliwszą. Jest strona dobra i zła, jest coś lepsze i coś gorsze. To nie relatywizowanie stanu rzeczy, ale opis. Jak *Dłoń*: „Dwadzieścia siedem kości, / trzydzieści pięć mięśni, / około dwóch tysięcy komórek nerwowych / w każdej opuszce naszych pięciu palców". Istotniejsze i ciekawsze od statystyki anatomicznej jest co innego: otóż to wystarczy, żeby dłoń napisała *Mein Kampf* albo *Chatkę Puchatka*. Między jednym a drugim dziełem, jak między skrajnościami, rozpościera się nieprzebyta przestrzeń (przepaść?). I poetka wie, że ta strefa nie jest szara.

JANUSZ SZUBER

„To zupełnie wystarczy"

Łatwo zauważyć, że ponoblowskie tomiki opatrzyła Autorka jednowyrazowymi tytułami, ułożone chronologicznie: *Chwila*, *Dwukropek*, *Tutaj*, *Wystarczy* mają postać wyraźnej deklaracji, nawiązującej do wcześniejszych wypowiedzi Poetki.

Skromne na pozór słowo „wystarczy" ma nie tylko skomplikowany i do końca nie wyjaśniony status gramatyczny i różne modulacje znaczeniowe, przede wszystkim jest niezbywalną składową orzeczeń logicznych.

Poza uprzywilejowanym miejscem w tytule, słowo „wystarczy" występuje jeszcze w dwóch wierszach: w *Wyznaniach maszyny czytającej* („Tylko czy to wystarcza jako definicja") i *Dłoni* („To zupełnie wystarczy"), podpowiadając kolejne znaczenia, ważne w interpretacji całości tomu, tomu wyjątkowego, bo ostatniego w dorobku Wisławy Szymborskiej. Określenia takie, jak *summa*, ostateczne świadome dopowiedzenie dzieła są w przypadku tomu *Wystarczy* oczywiste, i takie też są oczekiwania czytelników. Jakkolwiek, paradoksalnie, owa *summa* zawarta została w zaledwie trzynastu wierszach.

Między pustą klatką po gołębiach, celowo zachowaną przez czyściciela miasta (wiersz pierwszy), a mapą, kłamliwym modelem świata (wiersz ostatni), rozciąga się cała reszta z centralnym niedefiniowalnym słowem „jestem", w gruncie rzeczy o wiele istotniejszym od słowa „dusza", za którym ciągną się rozgadane mało pochlebne młodopolskie egzaltacje. Prawdziwe „jestem" oznacza być niepodległym w obszarze języka diagnozującego sprzeczność chwili. Wobec wątpliwej weryfikowalności wywiedzionego z metafizyki nadrzędnego porządku wielu z nas muszą wystarczyć mniej górne konstatacje, bo „gdzie głód, tam koniec niewinności", a „śmierć to fakt banalny, / włączony w bieg wydarzeń, / zgodny z procedurą". Nie wyklucza to wszakże prawomocności dystynkcji między ludzkim a poza-ludzkim (*Łańcuchy*, *Dłoń*, *Lustro*), obowiązujących kwalifikacji moralnych i dystansu do zachowań stadnych.

Z różnych rejestrów języka Wisława Szymborska wybierała trafnie i nieomylnie; niestroniąca od humoru czysta, szlachetna fraza, nigdy nie obciążona zbędnym elementem, potwierdza granice intelektualnego rozpoznania. Poetyka Szymborskiej zakłada, i realizuje z właściwą sobie dyskrecją nieusuwalną zależność pomiędzy rygorami estetycznymi i wyborami etycznymi. Podobnie jest z tytułem i zawartością jej ostatniego tomu.

Piękne i mocne zakończenie dzieła.

[29.3.2012]

MARTA WYKA

„Świat nie z tego świata"

1. Działo się to w listopadzie ubiegłego roku, w Paryżu, w przerwie konferencji poświęconej Miłoszowi. Podczas wspólnego obiadu siedziałam obok Andersa Bodegarda – i jak to bywa w podobnych okolicznościach, rozmawialiśmy co w Krakowie, jak znajomi wspólni, co kto pisze i co kto wydaje.

Anders powiedział: a wiesz, Wisława przysłała mi nowe wiersze. I nie zgadniesz, jaki jest tytuł tego tomiku. Ale ci powiem, w tajemnicy: *Wystarczy*. I tutaj zgodnie zaśmialiśmy się, żadne metafizyczne przeczucie nie miało do nas dostępu.

Wystarczy? Ależ to niemożliwe, to żart, na pewno. Wisława lubi żartować. Pogoda była piękna, jak na tę porę roku.

Historia ta jest mi potrzebna, bo pokazuje jak dramatycznie przesunął się w naszej świadomości i lekturze ów pozornie mało wymowny tytuł. Nabrał bowiem „wymowności", którą trudno ominąć i która może okazać się myląca. Nakazuje się ten tytuł rozumieć w kategoriach, jakie przystoją dziełu pośmiertnemu, które należy otoczyć powagą i szacunkiem. Powiada tytuł: już nic nie napiszę, a mogło znaczyć tylko: a więc na dziś wystarczy. A jutro?

2. Ostatni tomik Szymborskiej to w znacznym stopniu przegląd jej dawnych tematów, albo lepiej: obejrzenie ich z nieco innej strony. *Na lotnisku* przypomina wczesne erotyki, *Dłoń* czytać należy pamiętając o „małym Adolfku", znakomita *Mapa* zamykająca tomik jest zrobiona podobnie jak opisy średniowiecznych miniatur i ukazuje świat jako pogodny, ciekawy, urozmaicony, ale tylko obrazek („groby masowe i nagłe ruiny to nie na tym obrazku").

Nie chcę powiedzieć, iż Szymborska tylko powtarza samą siebie, aczkolwiek jest to dobre prawo poetów, zaś repetycja daje czasem świetne efekty artystyczne, jest, słowem, poetycką siłą. Problem obecnego i przyszłego interpretatora widzę natomiast w tym, co powiedziałam na samym początku: chodzi o działanie tytułu zbiorku, czytanego w kontekście zobowiązania wobec tak zwanych „wierszy ostatnich".

Zapytam więc inaczej: co się dzieje nowego w tym świecie, jakie wewnętrzne siły i doświadczenia zdają się tkwić poza kunsztownym językiem, poza tą podziwu godną poetycką robotą, której precyzja czyni, iż poezja Szymborskiej jest rozpoznawalna pośród innych języków ją otaczających. Bo przecież poetka nigdy nie zawiesiła swoich związków z osobnikami tego samego gatunku, nie przestała się przysłuchiwać chaotycznym głosom, które wybrzmiewały wokół niej. Czasem je przedrzeźnia-

ła, czasem akceptowała. Bywało więc różnie. W jej poetyckim dziele w zastanawiający sposób kreacja miesza się z mimikrą, wymyślanie świata z naśladowaniem świata, przeżywanie go jako dramatu z natrząsaniem się z tego cyrku, w którym wszyscy występujemy, choć role nam przydzielono różne (ludzie teatru czyli aktorzy lubią grać wiersze Szymborskiej…). Skoro więc los jest wspólny, matryca taka sama, tylko poeta posiada przywilej, aby ją ugniatać i przekształcać. Bardzo wcześnie Szymborska (co stało się w krytyce niemal obiegowe) nazwała ten przywilej „zemstą ręki śmiertelnej".

3. Zemsta ta mogła być również wymierzeniem kary ciału, które „jest i jest" i to ono decyduje o kolejach „ducha". Ciekawe, iż w ostatnim zbiorze ciało, tak dokuczliwe i obecne w liryce Szymborskiej, wycofuje się na plan dalszy. Tym samym natura (podobna do leśmianowskiej a więc drapieżna) ustępuje przed mechanizmami i maszynami, które zaczynają rządzić człowiekiem. Maszyny czytające, nazywane tylko kryptonimami, tajemnicze zniszczarki, które zastępują żywioły natury, anonimowy tłum „bez głowy", kierujący się wyłącznie wspólnymi odruchami, czyli masa, która straszyła twórców co najmniej od połowy ubiegłego stulecia, teraz została dodatkowo zaopatrzona w broń elektronicznej cywilizacji.

Natura devorans i *natura devorata* spotykają się na naszych stołach: „karta dań to nekrolog", szaleństwo natury istnieje wciąż, nazywa się je głodem, a zatem wybaczyć należy ludziom brak niewinności (litujemy się przecież nad głodnymi). Jedzenie jest odpowiednikiem ćwiartowania i dręczenia ciała – temat wraca w innym ujęciu, ale nie opuszcza Szymborskiej. Prawo natury nazywa zaś poetka jej „ewidencją i omnipotencją". Wszyscy zostaniemy policzeni i zjedzeni.

Natura zdaje się ustępować tylko marzeniu sennemu. Świetny liryk *W uśpieniu* przypomina Mickiewiczowską frazę „wybiegłem nagi z mego snu", przypomina ją (jak i cały wiersz) jako forma zapisu chaotycznego biegu poprzez świadomość; u Szymborskiej sen nic nie rozwiązuje, szuflady i pokoje, pudła na pamiątki, dawne mieszkania, niewiele albo nic nie wyjaśniają. Ludzi w tym śnie nie ma, są tylko przedmioty. Zatem życie jest tu i teraz, zaś pamięć to tylko złudzenie. Można będzie zapewne napisać traktat krytyczny na temat: „pamięć i zapominanie w twórczości Wisławy Szymborskiej".

4. Ci, którzy opuszczają byt bez protestu, wskazanymi, dobrze oznaczonymi drzwiami, są, w języku Szymborskiej, wyróżnieni. Udają się bowiem, jak mniemamy (i oni też tak sądzą) do lepszego świata. Być może do Centrali (tak w wierszu *Są tacy, którzy*). Są uprzywilejowani, bo dostali zwolnienie z bytu nie głowiąc się zbytnio nad jego naturą.

Niezależnie od nowego artystycznego przeżycia, jakiego ten zbiór dostarcza, przypomina on po raz kolejny już o kształcie filozofii poetki, zdecydowanie agnostycz-

nej, a zatem również relatywistycznej. Ale Szymborska w swoim twardym mniemaniu o tym, iż „przepaść nas otacza", w akceptacji „wiem, że nic nie wiem", w podpisaniu się pod *„cogito ergo sum"*, w przyglądaniu się *„panta rei"* (rzeka Heraklita to bardzo wczesny jej temat), zdaje się dobrze wiedzieć o tym, iż agnostycyzm konsekwentny nie jest możliwy. I właśnie na styku dwóch doświadczeń – względności i jej głębokiego, tragicznego doznania powstaje jej ontologia i filozofia egzystencji. Bo Szymborska była poetką filozofującą, ukształtowaną w epoce dociekliwości poznawczej, nie tylko w czasach politycznych, choć ich dokuczliwość tyle razy opisywała.

Ostatni tom przyświadcza wyraźnie tej drodze: myślę, że wskazuje, jak absurd istnienia zyskiwał kształt wysokiego kunsztu poetyckiego; jak koncept poetycki i radość pisania chronią przed krokiem w przepaść, skądinąd nieuniknionym.

Każdemu czytelnikowi poezji to wystarczy.

5. Znakomite *Posłowie* Ryszarda Krynickiego poznałam już po napisaniu tego co wyżej. Gdyby Szymborska ukończyła swój tom, który, jak się okazuje, był „dziełem w toku", może powstałaby, dla oka krytyka, całość nieco inna. Myślę o wierszach prawie, według niej, zamkniętych, czyli o tytułach *Owady*, *Powieść*, *Humor i litość*. Szczególnie ten ostatni bardzo jawnie, jak na tę poetkę, wskazuje na wewnętrzny mechanizm emocjonalny jej poezji. Nadaje charakter „poznawczy" różnym zabawom tekstowym i grą z konwencjami, które zapewne będą wielokrotnie opisywane (częściowo tak się już dzieje).

Motyw powieści, pośrednio, przywołuje poświadczany przy różnych okazjach entuzjazm i podziw dla sztuki pisarskiej Tomasza Manna. W przestrzeni prozy był bez wątpienia jej Ellą Fitzgerald.

Owady przypominają o strzykwie z *Autotomii*. Osobiste zapisy wydają się jeszcze bardziej fascynujące, bo dotyczą bezpośrednio biografii poetki. I ta będzie poddawana wielokrotnym rewizjom, stając się tematem różnych opowieści.

Kim był „poeta z Zachodu", co naprawdę czytał bądź mówił?

Szymborska lubiła powtarzać swoją opowieść o wizycie Sartre'a i de Beauvoir w Krakowie. Rzeczywiście, wzbudziła ona poruszenie, o dwuznaczności tej pary nikt wówczas nie myślał.

Ale poeta? Być może został już odkryty i tylko ja nie znam jego tożsamości.

Ryszard Krynicki odwołuje się do tytułu tomiku, bo wzbudził on w nim podobne zdumienie i sprzeciw, co we mnie, mniej więcej miesiąc później. Nie wydaje się, żeby poetka myślała zupełnie serio o jego symbolicznym znaczeniu. To stało się potem, zaś ona nie mogła już tego skomentować.

Jako poetka opuściła swoich czytelników w pełnym, chciałoby się powiedzieć, rynsztunku.



NAGRODA SAMUELA LINDEGO

Laureatami siedemnastej, wręczanej co roku **Nagrody Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Lindego** zostali: **Stefan Wackwitz** – prozaik i eseista, dyrektor Instytutu w gruzińskim Tbilisi oraz **Andrzej Bart** – prozaik i scenarzysta, laureat Nagrody Kościelskich (1991).

Nagroda Miast Partnerskich Torunia i Getyngi im. Samuela Lindego jest jedyną polsko-niemiecką nagrodą literacką przyznawaną w szerokiej formule poetom, pisarzom, dramaturgom, krytykom literackim, publicystom i tłumaczom, „których słowo tworzy ideały i wartości, łącząc ludzi, społeczeństwa i narody we wspólnej rozmowie" – to sformułowanie wpisane jest do dyplomów jako preambuła.

Pierwszymi laureatami tej **Nagrody** zostali w 1996 roku **Wisława Szymborska** i **Günter Grass**, w kolejnych latach m.in. **Zbigniew Herbert i Karl Dedecius, Tadeusz Różewicz i Siegfried Lenz**, **Ryszard Kapuściński i Christa Wolf, Hanna Krall i Marcel Reich-Ranicki, Jan Józef Szczepański i Henryk Bereska, Sławomir Mrożek i Tankred Dorst, Adam Zagajewski i Durs Grünbein**, a w roku ubiegłym **Wiesław Myśliwski** i **Herta Müller**.

W skład **Kapituły Nagrody** wchodzą od listopada 2007 roku: Claudia Stockinger--Martus, Matthias Freise, Heinz Ludwig Arnold, Dagmar Schlapeit-Beck, Leszek Żyliński, Krzysztof Ćwikliński, Aleksander Nalaskowski i Michał Staśkiewicz.

Andrzej Georgiew



JULIA HARTWIG

Z OBCOŚCI NIE Z BLISKOŚCI RODZI SIĘ WIERSZ

dopuszczasz do siebie obcego
który chce dojść do głosu
i domaga się tego nieustępliwie

będziesz musiał się z nim zmierzyć
albo ustąpić albo się sprzymierzyć
choć obaj wiecie
że ze sprzeczności wynika to, co wieczne

Nie miejcie nam za złe braku jasności,
bo właśnie to wyznajemy – mówi Pascal
i nie ma nikogo takiego
który by nie przeczuwał że we wnętrzu jego ciemności
dokonuje się to co najważniejsze
a niewyrażalne
choć oddzielone tylko słabym konturem
od jasności

PRÓBOWAŁA COŚ DOSŁYSZEĆ
przez zgrzytliwy jęk wiertarki
płyta obracała się
ale głos skrzypcowego koncertu
nikł w tym hałasie

Śpiew skrzypiec wypływał chwilami
jak na fali
i miękł jak głos odpływającej syreny

Jeszcze jedna nieudana próba
zaprzyjaźnienia się z Brahmsem
a nuż przyjmie się i zadomowi

stał wciąż obrócony plecami
wiertarka znów zagrała

„Nie umiem rymować”

Z Julią Hartwig rozmawia Renata Gorczyńska

Renata Gorczyńska: *Tytuły Twoich tomików poetyckich są w większości pozbawione metafor, dosyć suche, często jednowyrazowe, w sensie gramatycznym rzeczowniki odimiesłowowe –* Czuwanie, Obcowanie, Zobaczone. *Aż tu ostatni jest pewnym odstępstwem od tej reguły:* Gorzkie żale. *Rozumiem oczywiście, że to cytat z pieśni pasyjnej, ale taki tytuł od razu sugeruje ton całości. Skąd ta zmiana?*

Julia Hartwig: Zdawałam sobie z tego sprawę, nawet miałam w Wydawnictwie a5 rozmowy na ten temat, a z opinią Krystyny i Ryszarda Krynickich się liczę, bo są to ludzie wspaniale obeznani z poezją. Oni mieli zastrzeżenia. Pytali: „Czy jesteś pewna, że chcesz mieć taki tytuł? Może znajdziesz coś innego?”. I tak to trwało, wreszcie odparłam, że jednak chcę, choć przypuszczałam, że może on wywołać pewne zdziwienie ze względu na to, co dotychczas opublikowałam. I tak się stało, ale poszło w dobrym kierunku, bo wywołało zainteresowanie i zaskoczenie wśród moich czytelników, dlaczego występuję z gorzkimi żalami i o co mi chodzi, skoro nigdy przedtem się z nimi nie afiszowałam. Koniec końców tomik bardzo szybko się rozszedł i trzeba było zrobić dodruk. I to jest bardzo miłe dla autora.

Tytuł ma swoje uzasadnienie, bo na dnie tych wierszy można wyczuć nie tyle gorycz – to by było za dużo powiedziane – lecz jakąś obawę, żebym nie przedobrzyła oglądu tego, co się naokoło dzieje, żebym nie próbowała wszędzie wstawiać nadziei. Bo coś takiego jest w moich wierszach – dużo spraw rozpaczliwych i bolesnych, ale na ogół jest to dążenie – i tu się kieruję tym, co powiedział Miłosz – żeby nie zasmucać swojego czytelnika, nie dodawać mu dodatkowego brzemienia egzystencjalnego. Jednak jeśli za mało się tego uwzględnia, to wszystko staje się nieprawdziwe. A przecież chodzi o jakąś prawdę. Bo jeśli coś, co się pisze, nie jest autentyczne, to w ogóle nie warto się fatygować.

Dlaczego miałabym ukrywać to
co rozgrzewa moje serce

Powiedział mi
(choć nie wiem dlaczego po angielsku)
You are authentic
Not a fake.

Przy byle fałszu alarm pod niebiosy

(*Zwierzenie*)

A jak rozpoznajesz po napisaniu wiersza, czy uchwyciłaś w nim coś autentycznego, czy też nie?

Powiem Ci szczerze, że jeśli wiersz nie jest autentyczny, to idzie natychmiast do kosza.

Nie zostawiasz go sobie do dalszych przeróbek?

Nie, nigdy. Bo jestem wtedy rozczarowana i czuję, jakby coś było nie w porządku, więc po co taki ślad zostawiać.

I ten kosz bywał często wypełniany?

To nie zdarza się tak często, bo wielu wierszy nie piszę, chociaż w ostatnich latach przyznaję, że powstało ich wręcz dużo.

Czyli wrócił Ci stan poetycki.

Ja tak wyczekuję na ten stan. W tej chwili jestem w oczekiwaniu, można powiedzieć, bo dawno wiersza nie napisałam, ale zawsze ufam, że to wróci; wyraża się to takim szczególnym oglądaniem świata, jakby troszkę od innej strony. Nawet nie bardzo nad tym panuję, po prostu tak to jest.

Zwróciłam uwagę, że – jak wspominasz w swoich dziennikach – przemieszczanie się działa ożywczo na Twój stan poetycki. Jak również czas spędzony w samotności.

Absolutnie. Myślę, że jednym z tych czynników, które sprawiają, dlaczego tak się dzieje, jest to, że od dobrych paru lat wiele godzin siedzę w domu sama. Bardzo to lubię i wcale nie chcę, żeby było inaczej. Gdybym bardziej oddawała się życiu towarzyskiemu – to znaczy, od czasu do czasu oczywiście wychodzę, widuję się z ludźmi i uczestniczę trochę w życiu publicznym, to pewnie pisałabym dużo mniej.

Zaszycie się w zaciszu domowym, ale z drugiej strony tym katalizatorem stanu poetyckiego są dla Ciebie podróże.

To racja. Ostatnio dużo podróżowałam. W ciągu dwóch lat byłam trzy czy cztery razy w Rzymie, raz w Bolonii, niedawno w Madrycie. Tak się złożyło, że często mnie zapraszają. Wracam skądś i okazuje się, że za dwa tygodnie mam znowu gdzieś jechać za granicę. Można to nawet uważać za dziwaczne, bo w tym wieku oczekuje się od człowieka, żeby siedział w domu. A ja wcale nie mam takiego zamiaru.

Myślę, że taki płodozmian bywa owocny twórczo – podróżowanie na zmianę z okresami izolacji.

Tak, wydaje się, że jeszcze nie myślisz nad czymś, a tam już coś w tobie myśli.

Miłosz twierdził, że poezję dyktuje mu daimonion. Też tak uważasz?

No, ja bym tego tak nie nazwała, nawet bym się nie ośmieliła, ale niewątpliwie jest jakiś szczególny rodzaj stanu, w jakim można napisać wiersz. I tego jestem pewna. Nie mogę ot tak usiąść sobie, bo wtedy nawet jak wymyślę jakąś wspaniałą rzecz, napisanie tego jest bez sensu.

A kiedy robisz notatki?

Na ogół jak coś czytam, gdy coś mnie zaskoczy – jakieś słownictwo, zestawienie słów, jakaś sytuacja.

I z tego może powstać wiersz?

Tak, czasami wystarcza taka kruszyna.

Surrealiści wykorzystywali swoje sny w literaturze czy w malarstwie. Ty także często z nich czerpiesz.

Ostatnio może mniej, ale ciągle to wraca.

A czy możesz sobie zadać jakiś temat do śnienia, myśląc o czymś intensywnie?

Nigdy coś takiego mi się nie zdarzyło, ale to jest jakiś pomysł, zgoda.

I kiedy wstajesz rano, to od razu taki sen sobie zapisujesz?

Czasami nawet zdarza mi się zapisać sen w nocy, prawie z zamkniętymi oczami. Teraz jednak robię to rzadziej.

Bo?

Bo z tą wrażliwością trzeba uważać – czy jest jej duży zapas, czy starczy do końca, czy może powoli się wyczerpuje. Ja jeszcze takich obaw nie mam, ale niekiedy przychodzą do głowy.

W wypadku snu jako pierwotnego impulsu dla wyobraźni, to nie obawiasz się, że wiersz na jego podstawie jest zbyt subiektywny, często niezrozumiały dla czytelnika?

Zastanawiam się, do jakiego stopnia liczę się z czytelnością mojej poezji, ponieważ bardzo nie lubię wierszy, które są oczywiste, ale i takich, które są nie do rozwiązania. Bo potem się okazuje, że nie było potrzeby rozwiązywać tej zagadki – te wiersze są tak skonstruowane, że mają cię trochę zadziwić, ale nic z sobą nie przynoszą. Oczywiście, chcę, żeby zrozumiano to, co mówię, bo po to mówię, po to piszę, ale bardzo trudno uchwycić tę granicę, co czytelnik o tym myśli. Pisząc nie zastanawiam się nad tym, ale w trakcie poprawiania wiersza rozmyślam, co z niego zrozumie, a czego nie zdoła zrozumieć. Na ogół wydaje mi się, że zmierzam we właściwym kierunku. Najgorsze są fałszywe interpretacje wierszy, gdy coś się przypisuje poecie, który wcale nie to chciał powiedzieć. Bywa tak, że czytelnik nie jest przygo-

towany do takiej lektury, ale i tak, że poeta popełnia błąd, chowa się w mysiej dziurze – coś tam pokazuje, ale nie wiadomo co.

We śnie zdążyłam pomyśleć –
co będzie dalej
I odpowiedziałam sama sobie
Po co pytać

Kiedy wstaniemy
nasze kroki zaprowadzą nas do miejsca
którego dotąd na próżno szukaliśmy
I we śnie zarazem wierzyłam w to i nie wierzyłam

I była w tym jakaś szczęśliwość
Której tylko we śnie zaznać można

(*Nie pytać*)

Wyobrażam sobie, że póki żył Artur Międzyrzecki, to on był pierwszym czytelnikiem Twoich wierszy.

Wiesz, że nie.

A to mnie zaskoczyłaś.

W ogóle nie mieliśmy zwyczaju dawania sobie do czytania świeżo napisanych wierszy. Wydawało nam się, że jak już jesteśmy ze sobą i oboje piszemy, to nie powinniśmy uprawiać komunikacji – że tak powiem – poetyckiej. Wystarczy, że jesteśmy w życiowej komunikacji, że wymieniamy jakieś idee czy po prostu zdania na jakiś temat. Gdy wychodziły moje tomiki, to Artur oczywiście je czytał, ale nie zawsze byłam pewna, co o nich sądzi. Był na ogół dobrego zdania o mojej poezji, bo tak mówił innym, ale pamiętam, że mu kiedyś powiedziałam, już jakiś czas po publikacji któregoś z nich: „Czy mógłbyś zadać sobie trud dokładnego przeczytania tego tomiku?". Artur bardzo się zakłopotał i odparł: „Przecież znam te wiersze, ale skoro tak mówisz, przeczytam je ponownie". Poprosiłam, żeby mi napisał, które mu się podobają. Wreszcie odpowiedział: „Wiesz, jestem bezradny, bo właściwie one wszystkie mi się podobają". No, pewnie tak do końca nie było, ale taka była jego reakcja.

A Artur też Ci nie dawał swoich nowych wierszy do czytania?

On był bardziej chętny. W ogóle lubił pokazywać to, co robi. Może dlatego, że dobrze wiedział, czego chce. Ja natomiast tego unikałam, być może z obawy, że nie spotkam się z akceptacją.

Czyli pomiędzy wami nie było rywalizacji twórczej?

Nie, nigdy.

To chyba rzadko spotykane u par twórców.

Może dlatego, że nasze poetyki były tak kompletnie inne. Oczywiście, można myśleć o tym, jaki kto ma odzew i w tym kontekście można by ze sobą konkurować, ale naprawdę byliśmy na to zbyt mądrzy, nie mogę tego inaczej nazwać. Ja wiem, jak jedno otrzymuje nagrodę, to drugie sobie myśli: „Ja też bym chciał dostać". To jest naturalne.

Napisałaś w Dzienniku, *że kiedy dostałaś nagrodę „Solidarności" za* Obcowanie, *to żałowałaś, że Artur nie dostał jej za* Wojnę nerwów.

No tak, bo to był świetny tom. Powinien był ją dostać. No, ale stało się, jak się stało.

W twojej poezji, tej dawniejszej i tej najnowszej, są bardzo silnie obecni umarli.

kiedy wszystko się ucisza
i takie światło obezwładniające
spoza wszystkiego
stamtąd gdzie jesteście

Najdrożsi
Niewidzialni
Nie warto było umierać

(*Ta chwila*)

Napisałaś sporo epitafiów albo wierszy w hołdzie wielkim nieżyjącym artystom, nawet wiersz ku czci Janis Joplin. W którymś z wierszy – co zapadło mi w pamięć – piszesz, że umarli nie potrzebują naszych łez. W innym, W ciemności, *związanym z datą Twoich urodzin, piszesz, że spadające sierpniowe gwiazdy są „łzami oczyszczonymi z cierpienia". Jaki jest Twój związek ze zmarłymi? Tym łącznikiem jest tylko pamięć, czy spotykanie się z nimi w snach?*

Dla mnie to jest bardzo naturalne, nie wywołane niczym. Z poezją nie ma to nic wspólnego, tyle że znajduje w niej odzew. Nie jest skierowane na poezję, bo tego bardzo nie lubię; czasem mi się wydaje, że ludzie stroją się w tę tematykę, co wydaje mi się dosyć nikczemne. Właściwie to ja dobrze się czuję w gronie ludzi, którzy już nie żyją. Na przykład bardzo często myślę o Kocie Jeleńskim, jakby tu siedział i rozmawiał ze mną. Moja pamięć jest bardzo wierna i dlatego ci ludzie zajmują takie samo miejsce, jak za życia. To nie jest wymyślone, ani wykoncypowane, ale wynika z potrzeby mojej natury. W jakiś sposób chcę się z nimi porozumiewać i do-

brze poczuć się w towarzystwie tych, których kochałam. Dla mnie oni nadal są. To może brzmi banalnie, „są z nami" – jeden odczuwa to tak, drugi inaczej. U mnie to się wyeksponowało w wierszach, dlatego o to pytasz.

Ten temat w Twoich ostatnich wierszach się nasila.

Tak, zgoda, ale gdybyś zapytała o to innych, usłyszałabyś podobne rzeczy. To, że ja mogę to opisać w wierszu, jest dla mnie rodzajem łaski.

Chyba dość późno w Twojej poezji podjęłaś sprawę śmierci Twojej mamy…

Tak, sama nie wiem dlaczego. Pewnie dlatego, że zawsze uważałam, że nie należy takich osobistych spraw poruszać w poezji, a potem się okazało, że bez nich to poezji w ogóle nie ma, a zatem musiało to wyjść i od czasu do czasu się pojawia.

Twoja mama była rodowitą Rosjanką. Czy mówiła z Tobą po rosyjsku?

Nie, nigdy. Zawsze mówiła z nami, dziećmi, po polsku.

Od dawna w Twojej twórczości poetyckiej obecny jest też motyw starości: przedstawiasz nam wizerunki starych artystów czy starych kloszardów, stołowników w garkuchni dla bezdomnych w Ameryce. Czasami migają tylko twarze starych ludzi, wyłowione z tłumu ulicznego.

Nie jesteśmy żebrakami my którzy pragniemy pożywienia
my ptaki które nie sieją i nie orzą
my towarzysze lilii której nikt nie odziewa
Daj nam chleba Panteonie wieżo Eiffla
i ty kopuło Instytutu i ty moście Beaux Arts

(*Piosenka kloszardów*; fragment)

Odnosiłam wrażenie, że kierowała Tobą empatia, ale trochę i lęk. Czym jest teraz starość dla Ciebie?

Muszę powiedzieć, że nie nazwałabym tego lękiem. Znam ludzi, którzy z góry martwili się, że będą starzy. Niczego takiego nie czułam, bo staram się w miarę możności żyć, jak idzie. To może brzmi mało ambitnie, ale w sensie życiowym jest bardzo praktyczne.

Jest takie piękne zdanie u Montaigne'a: „Bo czym jest śmierć? Gdy my jesteśmy, jej nie ma, a gdy ona jest, nas nie ma".

Tak, rzeczywiście piękne i mądre.

Kiedy jeszcze nie znałam Ciebie osobiście, to wyobrażałam sobie, że pochodzisz z protestanckiej rodziny, nie tylko ze względu na nazwisko, bo masz w sobie pewne cechy przypisywane protestantom: wewnętrzne opanowanie, powściągliwość, brak polskiej histerii, zamiłowanie do pracy. Czy tak w istocie było?

Nie, matka była prawosławna, pochodziła ze starowierów, co charakterystyczne, bo to dosyć szczególna religia. Ojciec był katolikiem, ale nie przesadnym – ot, pójdzie czasem do kościoła, przeważnie nie. Tak się żyło i my, jego dzieci, odziedziczyłyśmy to po nim. Jeśli natomiast chodzi o protestantyzm, to bardzo sobie cenię ich postawę, pewien ascetyzm, niechęć do zbytnich ozdób, choć z drugiej strony bardzo lubię ładne rzeczy. Podoba mi się ich surowość, ale nie jest to ta surowość, którą może wybrać ta część mojej poetyckiej duszy. Ona pozostaje zawsze w pewnym sporze. Chciałabym nie obnosić się ze swoimi uczuciami, ale dobrze wiem, że tutaj trzeba uważać. Tu robię taki przepis dla samej siebie. To nie jest wyrozumowane, ale jak spoglądam na swoje życie, to odnotowuję momenty, w których doskonale rozumiem, że wszystko w jakiś sposób traci sens, że człowiek nie ma na czym się oprzeć, że są podstawy do tego, żeby myśleć, że tak naprawdę niczego nie ma i nic nas nie czeka, żadnej właściwie nadziei. Ale szybko mnie to opuszcza. Chyba masz rację z tą nutą protestantyzmu. W katolicyzmie jestem przestraszona nadgorliwością, tą histerią religijną, bo trudno ją inaczej nazwać. To trochę tak jak z patriotyzmem. Bardzo silnie czuję się obywatelem tego kraju, ale nie cierpię, jak się to głosi wszem i wobec, jak się to uzewnętrznia.

Julio, jesteś w swojej twórczości poetyckiej taka wstrzemięźliwa i opanowana, a jednak frapują Cię żywoty artystów szalonych. Objawia się to w Twoich dwóch monografiach – Apollinaire'a i Nervala, ale napisałaś również sporo wierszy poświęconych genialnym szaleńcom, by wspomnieć van Gogha czy Hölderlina. To Cię intryguje na zasadzie przyciągania przeciwności?

Nie wiem, Apollinaire nie był oczywiście szaleńcem, ale bał się, że nim zostanie. Coś jest takiego w ludziach pełnych temperamentu, którzy przewidują, że taka możliwość w nich drzemie. To wynika według mnie z bardzo silnych emocji, które się w sobie uruchamia, bo w przeciwnym razie skąd by to szaleństwo się w nim wzięło? To racja, mnie to bardzo pociąga, bo człowiek szalony, który mimo wszystko jest przy zdrowych zmysłach, to jest najciekawsze, co może być. To takie człowieczeństwo doprowadzone do pewnej granicy, którą rzadko można oglądać. I nie dlatego, że jestem z natury ciekawska, tylko po prostu te zasoby, jakie tkwią w ludziach, są dla mnie ważne, chcę je poznać. W ogóle jestem nie tyle ciekawska, co ciekawa wszystkiego i staram się niczego nie pomijać. A szaleństwo działa na mnie ze szczególną siłą, bo zapamiętałam z któregoś okresu w moim życiu, że było takie przekonanie u niektórych ludzi, a nawet krytyków poezji, że wszyscy naprawdę wielcy poeci byli szaleni. To się oczywiście tak w pełni nie potwierdza, ale jak się szuka tych elementów, to okazuje się, że nawet w poczciwym Mickiewiczu co pewien czas wszystko wybuchało. U Słowackiego to był wręcz stan sta-

ły, samo szaleństwo, polegające na prowadzeniu się przez poezję. On o niczym innym właściwie nie myślał, tylko o tym, żeby pisać wiersze. Albo Norwid. To są właściwie twórcy z jakimś piętnem, ale skoro to piętno prowadzi ich do takich wyżyn sztuki, nie sposób się nim nie interesować. Zwłaszcza, że uprawiam podobny zawód. Tak to sobie tłumaczę.

Czytałam przed laty książkę, poświęconą wybitnym twórcom, której autor, Amerykanin, postawił tezę, że choroba afektywna dwubiegunowa jest chorobą geniuszy, że najczęściej im towarzyszy. W pewnym momencie dochodzi u nich do takiego przyspieszenia myśli, że wyobraźnia po prostu eksploduje. To podobno również przypadłość wynalazców. Czyli że nasza cywilizacja, nasza kultura – idąc tym tropem – jest w dużej mierze ukształtowana przez jednostki maniakalno-depresyjne.

Bardzo ciekawe. Lautrémont też cierpiał na coś takiego.

Jeden z Twoich ulubionych poetów.

Tak, jeden z wielu.

Jeśli szaleństwo ma w sztuce taką siłę
że poraża tego co obraz ogląda
otocz opieką szaleństwo
a nam pozwól wołać żeśmy nie szaleni
lecz pełni boskiej zazdrości która jest zachwytem

(*Vincent*; fragment)

Monografia Apollinaire'a przyniosła Ci międzynarodowy rozgłos i została przetłumaczona na francuski, co jest wielkim wyróżnieniem, biorąc pod uwagę, jak bardzo Francuzi chronią dostępu do swoich wielkich.

To racja. Inne wydania obcojęzyczne były dla mnie satysfakcją, ale wydanie tej książki we Francji, która jest tak bardzo zazdrosna o ludzi, którzy byli jej artystami, było rzeczywiście osiągnięciem. Czasem Francuzi po prostu nie życzą sobie, aby obcokrajowiec o nich pisał, bo uważają, że mają do tego wyłączne prawa.

Jak się zaczęła Twoja praca nad Apollinaire'em?

Właściwie trudno mi dziś dociec. Na pewno miała swój początek w Bibliothèque Nationale w latach czterdziestych, gdzie wertowałam dzieła najróżniejszych poetów. Znaczna część mojej wiedzy poetyckiej pochodzi stamtąd, to znaczy tam się nimi zainteresowałam, by potem dalej tę znajomość rozwijać. Szukałam tego, co jest ciekawe w poezji. Bo przecież jest w niej również dużo nudy, czasami nie można tego wytrzymać. Najpierw przypadkiem natknęłam się na jakieś wspomnienia o nim, które mnie bardzo wciągnęły. Czyli na dobrą sprawę nie zaczęłam od jego poezji,

choć oczywiście natychmiast po nią sięgnęłam. Kiedy przeczytałam jego wiersze, od razu pojęłam, że mam z nimi wiele wspólnego. Podobało mi się też połączenie środowisk, w których funkcjonował – pisarzy i malarzy, bo jest mi ono bardzo bliskie. To lubię, to mnie interesuje, na tym się trochę znam. Właściwie ta moja monografia jest w dużej mierze poświęcona malarzom. Może nie bardziej niż Apollinaire'owi, bo oczywiście ten wątek jest podtrzymywany i wzbogacany, ale to środowisko jest tak jemu bliskie, jak i mnie samej, że miałam okazję sprawdzać, co on lubił z malarstwa. Można było odkryć, że czasem się mylił w swoich ocenach, a na początku w ogóle nie bardzo wiedział, dopiero się tego wszystkiego nauczył. Apollinaire był przyjacielem Picassa, który właśnie wchodził w świat, ale musiał się najpierw nauczyć patrzeć na jego obrazy. Przecież one mogły go odrzucić, jak było udziałem wielu mu współczesnych. Ten żywioł malarski, z którym Apollinaire był skoligacony, bardzo mnie wciągnął. Zaciekawiło mnie też, że tyle jest szczególnej erudycji w jego poezji. On się interesował dość dziwnymi książkami – ezoteryką, wróżbami, przewidywaniami przyszłości. Badał stare rękopisy, nie naukowo oczywiście, ale z ciekawości poetyckiej. Dzięki temu jego poezja jest bogatsza, ale zarazem i trudniejsza. Niekiedy można odnieść wrażenie, że tego nie musiało być, ale dobrze, że tak się stało, bo w porównaniu z nim inni poeci wypadają chudo. On się tak obkładał tym wszystkim, całą kulturą.

A czy fakt, że miał matkę Polkę, w jakimś stopniu sprawił, że zajęłaś się jego monografią?

Ucieszyłam się, jak się o tym dowiedziałam, ale nie było to z pewnością decydujące w moim wyborze, bo w końcu czy to takie ważne? Bardzo dobrze, że się przyznawał do Polski, i to mi się podobało. Napisał, że było kilku wielkich Polaków – Przybyszewski, Conrad i on. No więc zaliczał siebie do Polaków, uważał, że to taka wspaniała, rycerska kultura. Przejął cały ten mit polski.

To, że Apollinaire, Nerval i Ty chodziliście tymi samymi ulicami, ma chyba duże znaczenie. Inaczej się wtedy o Paryżu pisze, on staje się żywy, ma smak i zapach.

Oczywiście. Wskutek tego, że napisałam te dwie monografie, to mam dwie drogi przez Paryż – jedna Apollinaire'a, a druga Nervala. W wypadku tego ostatniego to jest rejon dawnych Hal – tajemnicze uliczki, zaułki. Okolice Apollinaire'a to Montmartre i śródmieście. Na przykład on chodził z całą grupą do istniejącej do dziś Closerie de Lilas na bulwarze Montparnasse, słynnej restauracji, w której wydaje się obiady na cześć laureatów Nagrody Goncourtów.

Czy w trakcie pracy nad jego monografią dotarłaś do jakichś nieznanych manuskryptów?

Nie, korzystałam raczej z publikacji książkowych, tyle że niektóre z nich były pornograficzne i zakazane. Miałam taką przygodę w bibliotece, gdzie nie chciano mi

ich wydać. Dopiero dyrektor po przepytaniu mnie o cel moich zainteresowań wyraził w końcu zgodę. Apollinaire tłumaczył takie książki dla zarobku. Pod tym względem nie miał najmniejszych skrupułów.

Pisanie biografii czy monografii jest o tyle trudne, że każde zdanie, które w niej pada, musi być udokumentowane, nie można tego robić ad libitum. *I taki wewnętrzny cenzor, który siedzi w głowie piszącego, na pewno przeszkadza mu w pisaniu. Miałaś takie trudności?*

Tak, z pewnością. Obie te monografie pisałam długo: Apollinaire'a cztery lata, a Nerval zajął mi jeszcze więcej czasu – siedem lat, bo musiałam się zagłębić w romantyzm europejski. Uważam, że to jest książka, która poszła na przepadłe, bo jest dobrze zrobiona – nie dlatego, że ja ją napisałam, ale natrafiłam na tyle ciekawych rzeczy. Adolf Rudnicki zaskoczył mnie, gdy mi kiedyś powiedział, że ona leży koło jego łóżka i często do niej wraca.

Ja też ją ponownie przeczytałam przed naszymi spotkaniami, z niesłabnącym zainteresowaniem.

Tak? Cieszy mnie, bo tam jest tyle wiadomości na temat romantyzmu, który ciągle do nas wraca. To jest romantyzm w wydaniu trochę dziwacznym, ale dzięki temu można go zobaczyć trochę z ukosa.

Zdradzasz do Nervala dużo empatii. To nie jest dzieło stworzone chłodnym okiem.

To racja. Andrzej Kijowski powiedział mi: „Bardzo mi się podoba twoja książka, ale zastanawiam się, czy nie zanadto ucieleśniłaś się z Nervalem".

Na tym między innymi polega jej walor.

No tak, bo jak bym tego nie zrobiła, to by zostało puste miejsce, tylko nazwisko. Kiedy książka się ukazała w 1972 roku, nas nie było w Polsce, byliśmy w Stanach. Gdy nie ma autora, to jest najgorszy okres do publikacji. Nikt jej nie umiał zareklamować, powiedzieć, że warto ją przeczytać. I potem już więcej tej książki nie wznowiono.

Przyznam, że choć jego monografię czyta się świetnie, to jednak nigdy nie sięgnęłam po twórczość Nervala.

Posłuchaj, napisałam tę książkę nie tyle po to, żeby przypomnieć jego poezję, bo jest ją bardzo trudno tłumaczyć. Proza ukazała się po polsku – *Sylwia*, *Aurelia, Podróże na wschód*. Chodziło mi o jego niezwykłą postać. Ale tak to już jest. *Apollinaire* został przełożony na cztery języki, *Nerval* zaniknął.

Masz doskonałe układy z wydawnictwami – Twoje książki ukazują się w Sic!, w Wydawnictwie Literackim, w a5. Nie sugerowałaś im wznowienia?

Jakoś nie mam odwagi. Na ogół oni sami proponują, ale w tym wypadku najwyraźniej nie można na to liczyć. Chyba rzeczywiście spróbuję, tym bardziej że Świat Książki wznowił niedawno *Apollinaire'a*.

Czy pisząc monografię Apollinaire'a jednocześnie tłumaczyłaś jego wiersze? Bo jako tłumaczka poezji, to o ile mnie pamięć nie myli, debiutowałaś w tomie pod redakcją Adama Ważyka, wydanym pod koniec lat czterdziestych.

Tak to był mój debiut translatorski. Dałam wtedy jakiś wiersz Maxa Jacoba – bardzo go lubię i długo się nim zajmowałam, nawet wydałam eseje poświęcone jego twórczości. Potem wspólnie z Ważykiem wydałam tomik z przekładami wierszy Jacoba. On sam był znakomitym tłumaczem poezji i muszę powiedzieć z dumą, że nigdy w moich przekładach niczego mi nie poprawił. W każdym razie jako tłumaczka od razu się zajęłam poetami współczesnymi, i to takimi, których do dziś bardzo wysoko cenię.

Dopiero jak o tym mówimy, to dostrzegam, jak bardzo jestem przywiązana do kultury francuskiej. Francuzi coraz bardziej mnie złoszczą, zachowują się nieodpowiedzialnie począwszy od drugiej wojny światowej, ale to, co im zostało, to jest jeszcze na długo do obdzielenia, można się tym długo żywić.

Czy tłumaczono na francuski Twoje poezje?

Nie, Francuzi w ogóle nie interesują się poezją polską, nawet wierszami Herberta czy Miłosza.

A czym dla Ciebie jest praca translatorska – czy bardziej kształceniem pod kątem warsztatu, czy chęcią podzielenia się z czytelnikiem polskim tym, co Cię zachwyciło?

Sądzę, że znajdziemy oba te motywy, tylko w różnym nasileniu. Ilekroć czytałam jakiegoś wybitnego poetę, to odczuwałam rodzaj przykrości, że nie mam się z kim podzielić jego wierszami, tym, jak bardzo mi się podoba i dlaczego. Może więc nie tyle myślałam o czytelnikach, lecz o sobie. Chciałam, żeby powstał taki chór zachwyconych jego poezją, bo to mu się należy, a jest u nas zupełnie nieznany. A po drugie, owszem, uważam, że tłumaczenie jest dla mnie wielką szkołą poetycką. I nawet nie potrafię tego wyjaśnić, bo ani nie są to elementy tematyki, ani elementy poetyki, tylko coś takiego, co poszerza horyzont możliwości pisania. To fantastyczne – odkrywać, że można i tak pisać, na różne sposoby.

Niektórzy krytycy określają Cię mianem „Miłosza w spódnicy". Czy Twoim zdaniem to trafne, Wasze Pegazy są do siebie podobne?

Nie, tego bym nie powiedziała, natomiast powiem coś, co mnie zaskoczyło: kiedy dowiaduję się czegoś o jego upodobaniach – czasami literackich, czasami innych, to są one często zbieżne z moimi. Nie mogę w tej chwili służyć przykładem, jak się namyślę, to na pewno bym znalazła w tym, czego on nie lubił w poezji, a co lubił. Myślę zresztą, że niektórych krzywdził…

Zatrzymajmy się przez chwilę na eschatologii w Twojej poezji, a raczej jej braku. W jednym ze swoich wierszy piszesz, że podobnie jak pochodzimy z niebytu, tak wracamy do stanu niebytu.

Tak to mniej więcej widzę.

Czyli nie ekscytują Cię obrazy Piekła, Czyśćca…

Nie, z tym już dawno się rozstałam. Kiedyś mnie tego nauczano, ale nie byłam w tej materii dobrą uczennicą. Bardzo lubię te obszary u Dantego, ale niekoniecznie w religii. Jeśli chodzi o śmierć, to mniej o niej myślę. Będzie, co będzie, i tyle.

Macie podobne upodobania do suchej formy, wedle sentencji Heraklita „Suche dusze lepsze". Natomiast tak rozbudowana eschatologia w jego poezji w Twojej jest wyciszona. Ostatnio zajęłam się pojęciem grzechu w jego twórczości. Byłam zdumiona, że tak wiele jest tam rozważań na ten temat. W swojej poezji praktycznie nie podejmujesz tego tematu…

Rzeczywiście, nie. Mówiąc o pewnych zbieżnościach, myślę o wyborach literackich. Pamiętam, że był taki okres, kiedy Miłosz nie był tak bardzo za pan brat z Leśmianem. I to mnie uderzyło, bo ja podobnie go odbieram. W jakimś sensie Leśmian jest genialnym poetą, ale po prostu w tej poetyce się nie odnajduję. Z kolei czytam *Ziemię Ulro* i odkrywam, że tak samo myślę.

Czy masz naturę metafizyczną?

Mnie się wydaje, że mam.

Czy to jest warunek sine qua non *poezji?*

Sądzę, że tak, przeniesienie w inną sferę.

Miłosz wspominał mi w rozmowach, że właściwie każdy jego wiersz jest potencjalnie częścią większej całości, pociągała go forma swobodnego poematu. W Twojej poezji dominują krótkie utwory. Czy miałaś kiedyś ochotę na takie rozbudowane formy?

Uważam, że takim rodzajem poematu są moje wiersze o Ameryce, *americana*.

Jak uczcić to miejsce
okrzykiem ciszą
Stoję na dziale wodnym
Jak na grzbiecie rozkraczonego bizona
oślepionego słońcem Deszcz wód
spływa na oba jego lśniące boki

A ja
gdzie przynależę

(*Jak uczcić to miejsce*; fragment)

To są takie wiersze, które idą jeden za drugim, składają się na pewną całość. Miłosz zresztą kiedyś zauważył, że gdyby zebrać wszystkie moje wiersze w kolejności chronologicznej, to powstałaby biografia własna.

I byłaby?

Myślę, że tak. Napisał, że jak czyta moje wiersze, to odtwarza sobie moje życie. To może być źle albo dobrze, on akurat uważał to za zaletę.

Przecież jego wiersze też układają się w biografię.

Z jego wierszy to można by odtworzyć całe jego życie. Nawet nie sięgając do prozy. Jak się dobrze w nie wczytać, to wszystko się tam znajdzie. Ale przecież tym się żywi poezja, w przeciwnym razie byłaby w dużej mierze abstrakcyjna. Zresztą na każdym etapie życia otrzymuje się inny pokarm. Zostaje oczywiście to samo podłoże, ale wyrasta coś nowego, coś tam się kłębi. To trochę tak, jak z podróżami, które pokazują, że życie jest takie, a może być inne. To także pewna różnorodność, której wiersz tak potrzebuje, oprócz swojej zasadniczej jedności. Stąd moje zamiłowanie do podróży.

Debiutowałaś tomem reportaży zatytułowanych Z niedalekich podróży. *A więc od samego początku te podróże Ciebie naznaczyły.*

Tak, to prawda. Co to była za książka? To był taki okres, w którym pisałam reportaże dla tygodnika „Świat" za czasów Stefana Arskiego i jeździłam z redakcyjnym fotografem w różne odległe miejsca po Polsce, ponieważ interesowała mnie wtedy sztuka ludowa. Najczęściej zatrzymywaliśmy się na noc w jakiejś chałupie, dostawaliśmy parujące jedzenie… Bardzo to było pouczające. Czasami do niej zaglądam. Na przykład Justyna Guze powiedziała mi, że często do niej wraca, czym mnie zadziwiła. To jest taki kawałek Polski z tamtych czasów.

Cofnijmy się więc do samych początków. Debiutowałaś w międzyszkolnej gazetce, ale zaraz potem wybuchła wojna. Dużo napisałaś tych młodzieńczych wierszy?

Bardzo mało. Pisałam je w ten sposób, że jak można je było ogłosić, to miałam ochotę je pisać. W 1945 roku, kiedy powstały pisma literackie, to pisałam, między innymi do „Odrodzenia". Dużo nie, ale coś tam drukowałam. Jak mieszkałam w Łodzi, to przez pół roku pracowałam dla „Kuźnicy" Żółkiewskiego. Tam robiłam przeglądy prasy francuskiej i tam mi wydrukowano w 1947 roku taki ciąg wierszy z moim zdjęciem, co dla mnie było bardzo ważne. Taka pierwsza prezentacja.

Czy znałaś osobiście Czechowicza?

Trudno to tak nazwać. Byłam wtedy uczennicą. Już to kiedyś mówiłam, że jeden z moich wierszy poddał analizie, która polegała na tym, że przy każdym wersie pisał plus albo minus. Tyle mnie to wtedy nauczyło, żeby nie rozwlekać. Jak się jest młodym, to się pisze i pisze. Taka to była jego pierwsza nauka. A zresztą pamiętam, jak przychodził do zakładu fotograficznego mojego brata Edwarda. Przyjaźnił się z nim, sam trochę fotografował. Pamiętam, że wpadłam do zakładu, kiedy on tam był i w ten sposób mogłam się mu przyjrzeć z bliska. Ale nigdy się z nim nie witałam, nie rozmawiałam.

Chodziłaś do tej samej klasy z Anną Kamieńską. Czytałyście sobie nawzajem swoje wiersze?

O, tak, w okresie szkolnym to był bardzo bliski związek. Mój ojciec ożenił się wtedy po raz drugi, właściwie byłam sama, bo moje starsze rodzeństwo gdzieś się przemieściło. Jedni pracowali, inni się pobrali. Rodzina Anny Kamieńskiej, bardzo miła, zawsze zapraszała mnie do Świdnika, gdzie była taka mała willa jej dziadka i myśmy tam obie rysowały, ona robiła to bardzo dobrze. Pisałyśmy prawie ciągle i to była taka wymiana między nami, przy czym ona była wtedy dużo bardziej dorosła, wprawna i lepiej się posługiwała – jak by tu powiedzieć – taką konwencją literacką, od której ja zawsze odbiegałam. Właściwie nie wiem, dlaczego – czy jej dobrze nie znałam, czy szukałam czegoś innego.

Sztuka jest jednak w znacznym stopniu mimesis. *Czy miałaś wtedy jakiegoś mistrza, którego mniej czy bardziej dobrowolnie pragnęłaś naśladować?*

Wtedy miałam bardzo mały dostęp do poezji. Czytałam to, co się ukazywało w prasie literackiej, głównie polskich poetów. Zagranicznych w ogóle nie znałam. Moje świadome pisarstwo zaczęło się podczas okupacji, kiedy już czytałam po francusku, i w czasie pobytu we Francji w drugiej połowie lat czterdziestych. Wtedy uzyskałam pełniejsze pojęcie o tym, czym jest wiersz, czym jest literatura, co to znaczy tym się zajmować i ile to kosztuje wysiłku. I w trakcie tej lektury polskich poetów współczesnych nagle przeczytałam Reverdy'ego. Wtedy odkryłam, że istnieje taka forma, bo mi to do głowy nie przychodziło. I w tej formie najchętniej się wypowiadałam. W końcu zebrał się duży tom moich próz poetyckich.

Na samym początku pisałaś wiersze rymowane?

Nie, niekoniecznie. Napisałam w ciągu całego życia bardzo mało rymowanych wierszy. Zaczęłam od wolnego wiersza i jak zobaczyłam niedawno ten tomik poetów lubelskich, to są tam zamieszczone dwa moje poemaciki prozą, czyli od razu zaczęłam tak pisać, jak robię to do dziś, jak gdyby ta forma została mi przeznaczona.

A jak oceniasz swoje wiersze z tamtego okresu? Czy one się znalazły w tomie Wiersze wybrane *nakładem a5?*

Coś się znalazło. Ja strasznie przebierałam i dobrze zrobiłam, zresztą bardzo długo czekałam na swój pierwszy tomik poetycki.

Mnie w Twojej poezji pobrzmiewa ton horacjański.

Tak? Możliwe. Nawet napisałam taki wiersz o Horacym. Było błogosławieństwem, że myśmy jeszcze wtedy w gimnazjach uczyli się łaciny, czytaliśmy poetów antycznych.

Dość mało jest w Twoich wierszach tematyki wojennej.

Tak, w czasie okupacji pisałam nadzwyczaj mało. Ten temat wrócił bardzo późno i są to właściwie wiersze związane z holocaustem, jak *Siedziały panie*, czy taki wiersz

o moich koleżankach szkolnych. Ja chyba nie umiem pisać wierszy związanych z konkretnymi sytuacjami. Pisałam tylko to, co mi się wydawało, że mogę napisać.

Przez sporą część okupacji mieszkałaś w Warszawie, należałaś do Podziemia. Jak to się stało, że w ogóle się tam znalazłaś?

Było tak, że pewnego dnia, bodaj w 1941 roku, wezwała mnie do siebie moja była dyrektorka gimnazjum. Uważała, że powinnam się dalej kształcić. I zapytała mnie, czy chcę chodzić na tajny uniwersytet w Warszawie. Odpowiedziałam, że oczywiście. Na to ona odparła: „To dam ci adres i kontakt, jedź do Warszawy". I mieszkałam tam do Powstania.

Twój brat Walenty, późniejszy wybitny endokrynolog już przeniósł się wtedy do Warszawy. I brał udział w Powstaniu?

Tak, już tam mieszkał i w trakcie walk operował ludzi z „Parasola". A dlaczego wyjechałam przed Powstaniem? Po prostu przyszło po mnie gestapo i właścicielka mieszkania, od której odnajmowałam pokój na Hożej, powiedziała mi: „Chyba nie ma pani innego wyjścia, tylko zniknąć stąd". Wzięłam więc dowód osobisty i pojechałam do leśniczówki pod Świdnikiem, gdzie stryj Hanki Kamieńskiej był nadleśniczym i tam doczekałam do wejścia Rosjan. A przedtem w Warszawie to mój czas był podzielony między uniwersytet a zadania kurierskie. Moimi profesorami byli: Władysław Tatarkiewicz, Julian Krzyżanowski, Zofia Szmydtowa. Zajęcia odbywały się w domach prywatnych, za każdym razem gdzie indziej. To był mały skład – grupy po pięć osób. W mojej był między innymi Janusz Pelc, późniejszy logik. No i tam poznałam Tadeusza Gajcego, który chodził na zajęcia tylko do Krzyżanowskiego.

Zaraz po wojnie znalazłaś się w Łodzi, jak wspomniałaś. I tam – ku mojemu zdumieniu – wyszłaś za mąż za Zygmunta Kałużyńskiego.

Ja też nie bardzo wiem, po co to zrobiłam. Jak się potem okazało, był to wybór katastrofalny. Miałam ogromne kłopoty z rozwodem, którego Kałużyński nie chciał mi dać, wszystko dla utrudnienia życia. Nasz związek skończył się właściwie z chwilą, kiedy wyjechałam do Francji.

Ewokacją tamtego pierwszego Paryża, jest Twój wspaniały wiersz Rue de Tournon.

Wpatrując się z dołu w to okno pod niebem
Odnaleźć tam możesz już tylko to co jest w tobie w środku
I serce bije ci szybciej
Jak wtedy w tej porażającej błyskawicy i nagłej ciemności
Która pochłonęła cię nie pytając o przyzwolenie

(***Rue de Tournon***; fragment)

Wspomnienie o moim związku z Ksawerym Pruszyńskim.

O nim napisałaś sporo wierszy, na ogół go nie identyfikując.

To prawda. To jest takie trudne, że pisze się wiersz o zmarłym, nie wymieniając jego imienia, i potem nie wiadomo, czy przypasować ten wiersz do tego czy do tamtego bliskiego człowieka. Może się tak zdarzyć, gdy ma się dwie osoby do wspominania.

Jaki on był?

Wysoki, szczupły, z pięknymi oczami – trochę skośnymi, wschodnimi – o głębokim wejrzeniu. Był człowiekiem bardzo czułym i wrażliwym. Szlachetny z natury, oburzał się na każdą nieprawość, jaką napotkał. Zawsze gotów był wstać i protestować. I znalazł się w nadzwyczaj trudnej sytuacji politycznej w Polsce. On się tutaj wielu innych rzeczy spodziewał, a tymczasem go – krótko mówiąc – wyrzucono na placówkę dyplomatyczną w Hadze. Nie o to mu chodziło. Zaczął wtedy pisać książkę o Mickiewiczu, ale był człowiekiem, który przecież stale jeździł. Potem go wysłano na jakąś placówkę ONZ. Rozwiódł się, żona mu podesłała ich trójkę dzieci, dwóch synów i córkę, a trzeba wiedzieć, że był człowiekiem bardzo niepraktycznym. Jego dzieci chyba mnie dobrze wspominają, utrzymujemy ze sobą serdeczne stosunki. Marysia, gdy przyjeżdża do Polski, to zawsze mnie odwiedza, a Staś ma w Warszawie restaurację przy Nowogrodzkiej, do której mnie stale zaprasza. Właśnie mi opowiedział, że czyta mój *Dziennik*.

Napisałaś w nim, że nie jesteś przekonana, że jego śmiertelny w skutkach wypadek samochodowy był dziełem przypadku.

Tak, nigdy tego nie wyjaśnimy. Kiedy mój paroletni pobyt w Paryżu dobiegał końca, to przed wyjazdem do Warszawy odwiedziłam go w Hadze. Pamiętam, że miał jakiś straszny kłopot, ale ilekroć go pytałam, widziałam, że wpada w jakieś zagadkowe zamyślenia, nie chciał mi nic powiedzieć. Ja myślę, że znalazł się w bardzo trudnej sytuacji, że się czegoś obawiał, a tego nie chciał wyjawić, zwłaszcza mnie. Było to w każdym razie bardzo dramatyczne i kiedy zginął, wszystko to mi się przypomniało.

Ten okres, kiedy byliśmy razem, był bardzo piękny. Nie było chwili, której miałabym żałować, czułam się zawsze wyróżniona. Ksawery dbał o mnie. Powtarzał: „Wyśpij się, odpocznij, zjedz coś, mało jesz". Myślę zwłaszcza o naszej wspólnej podróży na południe Francji, trwającej kilka tygodni. Są ludzie, z którymi się dobrze podróżuje, a on do takich należał.

A kiedy poznałaś Artura Międzyrzeckiego?

Też w tamtych latach w Paryżu. On był wtedy żonaty. Pamiętam, że do mnie zadzwonił, mówiąc, że chciałby mi wręczyć swój pierwszy tomik poezji i że w tym celu chciałby się ze mną umówić. Spotkaliśmy się więc – ciekawe, że nie w bistro, lecz w herbaciarni. Było bardzo miło. Potem Artur przyszedł na jakiś bal w ambasadzie.

Owszem, tańczyliśmy, ale z mojej strony nie było żadnego zainteresowania jego osobą. No, ale kiedy wróciłam do Warszawy, sytuacja się zmieniła.

I pobraliście się dobrych parę lat później?

Tak, w 1954 roku. Ksawery zginął w 1950. No, nie zazdrościć takiego przeżycia. Czekałam na niego w Oborach w sukience, uszytej z materiału, który mi kiedyś przysłał. Chodziłam alejkami, czekając na niego i w pewnym momencie wezwano mnie do telefonu. Wtedy dowiedziałam się o jego wypadku. Poczułam się kopnięta przez życie. No i widzisz, jakoś się człowiek w końcu z tego wydobywa.

Masz taki wiersz, napisany w reakcji na głos z sali podczas któregoś z Twoich spotkań z czytelnikami: Na wieczorze autorskim ktoś powiedział że moje wiersze są pełne rozpaczy. *Nawiasem mówiąc, niezupełnie zgadzam się z tą oceną. To, jak się domyślam, autentyczne zdarzenie?*

Tak. Jak ogłosiłam ten wiersz, po latach on mi napisał: „To byłem ja, który…" i tak dalej. Ale wiesz, od wielu osób słyszałam podobne uwagi, czyli jednak wychodzi szydło z worka.

W moich oczach jesteś w swojej poezji piewcą przyjaźni. Dużo mniej w Twoich wierszach jest odwołań do mężów czy ukochanych, a znacznie więcej do przyjaciół. Także tych wyobrażonych przyjaciół spośród niektórych twórców z odległej przeszłości. Potrzeba przyjaźni to próba stworzenia sobie takiej rodziny z wyboru, powinowactw z wyboru?

Chyba wynika to z moich doświadczeń, że ludzie nie potrafią ze sobą żyć. Wszyscy się mijają obojętnie.

Rodzą się
byle jak
przyjaźnią się
byle jak
rozmawiają
byle jak
umierają byle jak

O o
nie mów tego
tak

(*Lament*)

Do przypadkowych przyjaźni nigdy nie miałam żadnej skłonności. Zawsze wybierałam ludzi, z którymi miałam ochotę się przyjaźnić. I nawet w tych znajomościach,

w tych przyjaźniach mniej bliskich można sobie okazać więcej zaciekawienia drugą osobą. Nie chcę tu wygłaszać sądów sentymentalnych, bo jestem od nich bardzo daleka, ale jest tak, że ludzie ludzi nie interesują. Do pewnego stopnia to rozumiem, sama uciekam od takich, którzy nagle opowiadają mi całe swoje życie. A ja nie chcę tego słyszeć, po co mi jego zmartwienia, mam swoje. Rozmowa nie może polegać na wymianie listy zmartwień, a ja mam poczucie, że coraz mniej zostało mi czasu. I coraz mniej ich potrzebuję. Mam przyjaciół, z którymi pozostaję w kontaktach, koresponduję, ale na przykład nie kontynuuję korespondencji z dawnymi przyjaciółmi-Francuzami. Bądźmy realistyczni, nie ma porozumienia, a ponadto już się pewnie nie zobaczymy. Ale masz rację, o przyjaznych relacjach z ludźmi dużo nauczyłam się od Artura, bo byłam dużo bardziej zamknięta w sobie, zanim zaczęliśmy wspólne życie. On był życzliwy na wyrost. Lubił ludzi i jego ogromnie lubiano. Pamiętam, że pojechałam z nim na któryś kongres PEN-u do Paryża i gdy tylko weszliśmy na salę, uczestnicy dosłownie rzucili się w jego kierunku. Zrozumiałam wtedy, że on jest nie tylko lubiany, ale że go po prostu potrzebują. Artur zjednywał sobie ludzi, nie dlatego, że tego szczególnie szukał. Pewnie wynikało to z jego treningu wojskowego, może z zesłania w Kazachstanie.

W książce Wybrańcy losu, *gdy piszesz o przyjaciołach, to odnoszę wrażenie, że wychwalasz ich cnoty, dyskretnie nie wspominając o przywarach – jak choćby w wypadku Zbigniewa Herberta. Zdziwiła mnie też Twoja atencja względem Iwaszkiewicza. Jestem świeżo po lekturze kolejnego tomu jego* Dziennika, *gdzie uderza rozmiar megalomanii i rozpaczy, że nie dostał wszystkich możliwych nagród literackich, a przede wszystkim Nobla. Ty natomiast masz do niego bardzo ciepły stosunek.*

Tak, ja go zawsze trochę bronię. Jego postać w sensie politycznym jest dla mnie doprawdy okropna. Trudno mi to pojąć, ale w końcu zrozumiałam, że w tym wyraża się jakaś jego małość.

Małość w dążeniu do wielkości…

No właśnie. Ale lubię jego prozy, to znaczy nowele oraz część jego wierszy. Nie umiem tego pogodzić, to we mnie walczy. Jednakże nie mogę się pozbyć Iwaszkiewicza, nie mogłabym go odepchnąć od siebie, bo w jakiś sposób myśmy się ze sobą przyjaźnili – może to za duże słowo – ale bywaliśmy na Stawisku przez całe lata. Znaliśmy przyczynę wielu jego smutków. Byliśmy też wściekli z Arturem, że on siedział we Włoszech, gdy tu pod koniec lat sześćdziesiątych różne rzeczy się działy i nie mieliśmy w nim jako w prezesie Związku Literatów żadnego wsparcia. Pamiętam, że Iwaszkiewicz na widok Artura przechodził na drugą stronę ulicy, żeby z nim nie porozmawiać. I minęło kilka miesięcy, aż tu nagle zaprasza nas do Stawiska. Oczywiście pojechaliśmy, bo jak tu powiedzieć „Nie przyjdziemy"? Trzeba by

się tłumaczyć. Pamiętam, że prócz nas zaprosił wtedy ambasadora francuskiego Arnauda Waplera z żoną. Myśmy byli z nimi zaprzyjaźnieni, bo oni starali się bardzo pomagać ludziom będącym w opresji. Ambasadorowa, zresztą moja imienniczka, zauważyła na nasz widok: „O, państwo to chyba dość dawno tu nie byli". Czyli było doskonale wiadomo, w jakiej sytuacji się znaleźliśmy. I ta jej uwaga jakoś wzmocniła nas na duchu. Potem był obiad, jak zwykle wspaniale podany. Ale nie można zapomnieć, pamięta się te rzeczy. A jednocześnie ja Iwaszkiewicza rozgrzeszam za to postępowanie w związku z jego postawą w czasie okupacji. To, co on wtedy robił, było po prostu bohaterskie. Andrzejewski sypiał u niego pod fortepianem, bo nie było już miejsca, tyloma ludźmi się opiekował, dawał dach nad głową.

Na koniec tej sesji chciałabym Cię zapytać, jaki swój wiersz wybrałabyś do światowej antologii poezji współczesnej.

Muszę się nad tym zastanowić. Odpowiem Ci przy następnym spotkaniu.

Rozmowy z Julią Hartwig odbyły się w jej mieszkaniu w Warszawie w marcu 2012.
Część II ukaże się w następnym numerze „Kwartalnika Artystycznego".



nie posiadam fotografii lepszej jakosci. to jest malenstwo z interentu

JEHUDA AMICHAJ

Otwarte zamknięte otwarte

fragment

przełożył z hebrajskiego Tomasz Korzeniowski

Bogowie zmieniają się, modlitwy zostają na zawsze

1.
Widziałem na ulicy, letniego wieczora,
widziałem kobietę piszącą coś
na papierze rozpostartym na drewnianych zamkniętych drzwiach.
Złożyła, wsunęła między drzwi a mezuzę, i poszła sobie.

Nie widziałem jej twarzy, ani twarzy człowieka,
który to przeczyta
i nie widziałem słów.
Na moim stole leży kamień z napisem „Amen",
odłamek nagrobka, resztka zniszczonego przed tysiącem lat
żydowskiego cmentarza w mieście, gdzie się urodziłem.
Jedno wyryte głęboko w kamieniu słowo „Amen",
Amen twarde i ostateczne po wszystkim co było i nie wróci,
Amen delikatne i śpiewne, jak w modlitwie,
Amen i Amen i niech będzie wola.

Nagrobki łamią się, słowa przemijają, zapomniane,
wargi, które to mówiły, zmieniły się w popiół,
mowa umiera jak ludzie,
inna mowa zmartwychwstaje,
bogowie w niebie zmieniają się, bogowie przemijają,
modlitwy zostają na zawsze.

2.
Żydowska teologia. Teo, Teo. W dzieciństwie znałem dziecko
imieniem Teodor, jak Herzl, ale mama wołała go
Teo. Teo z placu zabaw, chodź do domu Teo,
nie zostawaj ze złymi dziećmi,
Teo – teo-bog-ia.

Nie chcę Boga widzącego, tylko widzialnego, którego będę mógł przyprowadzić
i opowiedzieć mu o tym, czego nie widzi. Chcę
Boga widzialnego i widzącego. Chcę widzieć
jak zakrywa oczy, niczym bawiące się w ślepca dziecko.

Chcę Boga jak okno, przez które, kiedy je otwieram,
widzę niebo, chociaż jestem w domu,
chcę Boga jak drzwi, co się otwierają jedynie na zewnątrz,
ale Bóg jest jak drzwi obrotowe, otwierane
do środka i od środka. Obraca się w kółko,
bez początku i końca.

3.
Pełen wiary mówię,
że modlitwy poprzedzały Boga.
To modlitwy stworzyły Boga,
Bóg stworzył człowieka,
a człowiek tworzy modlitwy,
które tworzą Boga, który tworzy człowieka.

4.
Bóg to schody. Wznoszą się
do miejsca, które już nie istnieje, lub jeszcze nie istnieje,
te schody to moja wiara, schody moje rozczarowanie,
nasz ojciec Jakub wiedział, poznał to we śnie,
aniołowie tylko ozdobili stopnie drabiny

jak choinkę zdobioną na Boże Narodzenie,
a pieśń wstępowań jest pieśnią pochwalną
dla Boga Schodów.

5.
Kiedy Bóg opuścił Ziemię zapomniał Tory
u Żydów i odtąd oni szukają go
i wołają za nim bardzo głośno, zapomniałeś coś, zapomniałeś,
a ludzie myślą, że to są ich, Żydów, modlitwy.
I odtąd kłopoczą się Żydzi szukaniem w Biblii aluzji
do miejsc, gdzie on jest, jak powiedziano: Szukajcie Pana, tam gdzie on jest,
wołajcie Go, bo jest blisko. Ale on jest daleko.

6.
Ślady ptasich nóg na piasku morskiego nabrzeża
jak czyjaś notatka, by pamiętać
o rzeczach, nazwach, liczbach, miejscach.
Ślady ptaków na piasku w nocy,
i są tam też za dnia, ale nigdy nie widziałem
ptaka, który je zostawia. Tak jest z Bogiem.

7.
Nasz Ojciec, nasz Król. Co robi ojciec,
gdy jego dzieci są sierotami za jego życia? Co zrobi ojciec
którego dzieci umarły, a on pozostał na wieki wieków ojcem samotnym?
Będzie płakał i nie będzie płakał, nie zapomni i nie wspomni.
Nasz Ojciec, nasz Król. Co robi król
w Republice Bólu? Daje
igrzyska i chleb, jak każdy król,
chleb pamięci i igrzyska zapomnienia.
Chleb i tęsknotę. Tęsknotę do Boga
i lepszego świata. Nasz Ojciec, nasz Król.

8.
Bóg chrześcijan jest Żydem, troszkę płaczliwym.
A Bóg muzułmanów jest arabskim Żydem z pustyni, troszkę zachrypniętym.
Tylko Bóg Żydów nie jest Żydem.
Jak Heroda Edomitę przywiedziono, by był królem Żydów,
tak przywiedli Boga z przyszłości nieskończonej,
Boga abstrakcji, ani rzeźbę, ani obraz, ani drzewo, ani kamień.

9.
Naród żydowski czyta Bogu księgę Tory
przez cały rok, co tydzień rozdział,
jak Szecherezada snująca baśnie, by ratować własne życie,
i kiedy docierają do Radości Tory
On zapomina i można zaczynać od nowa.

10.
Bóg jak przewodnik turystyczny
opisuje nasze życie i wyjaśnia zwiedzającym,
turystom i aniołom, tak żyjemy.

11.
„Nie ma jak nasz Bóg, nie ma jak nasz Pan", tak się modlimy.
„Nie ma jak nasz Bóg, nie ma jak nasz Pan", śpiewamy pełnym głosem
a on nic. Podnosimy głosy i śpiewamy
„Kto jest jak nasz Bóg, kto jest jak nasz Pan", a on nie porusza się
i nie obraca ku nam. Dodajemy jeszcze mocno nasze błagania
„Ty jesteś nasz Bóg, Ty jesteś nasz Pan". Może teraz nas
wspomni? Ale trwa obojętny, choć
obraca się ku nam obcymi i zimnymi oczami.
Przestaliśmy śpiewać i krzyczeć i mówimy szeptem,
przypominamy mu jakiś szczegół, coś małego,
„Tyś jest ten, któremu nasi ojcowie poświęcali
wonne kadzidło", może teraz sobie przypomni?
(Jak mężczyzna, który przypomina kobiecie dawną miłość:

Nie pamiętasz, jak kupowaliśmy buty
w małym sklepie na rogu i spadł wielki deszcz
na zewnątrz i jak się śmialiśmy?)
I wydaje się, że coś się w nim zbudziło i może pamięta,
ale ludu żydowskiego nie ma już.

12.
Do modlitwy samotnej także trzeba dwóch:
jeden zawsze się kołysze,
a ten drugi, co się nie rusza, to Bóg.
Ale kiedy modlił się mój ojciec, to stał w miejscu,
wyprostowany, nieporuszony, i zmuszał Boga do ruchu
jak trzcinę, i do modlitwy do niego.

13.
Modlitwa publiczna: czy prosić – daj nam pokój –
lamentami, okrzykami, czy prosić cicho i spokojnie?
Ale, jeśli poprosimy spokojnie, Bóg pomyśli,
że nie potrzebujemy ni pokoju ni spokoju.

14.
Psalmy zaranne. Niewinność wznosi się nad ludźmi,
jak opary nad potrawą – unoszą się,
zmieniając się w Boga, czasem w innych bogów.

15.
Kolekcja naczyń liturgicznych w muzeum: pudełko na wonności
z małymi flagami, jak odświętny obóz
z mnóstwem pokoleń zapachów i pamięcią mnóstwa
zakończeń szabatów niekończących się śmiercią.
Radosne i smutne lampki chanukowe, i naczynia do oliwy
z dzióbkami piskląt, jak u śpiewających dzieci
z ustami otwartymi z pożądania i miłości.

I długie metalowe wskaźniki do wskazywania wszystkiego
co już nie istnieje. Ludzkie ręce, które je trzymały
od dawna w ziemi, odłączone od ciała.
Sederowe półmiski, wirujące z prędkością czasu,
tak że wydaje się, iż stoją, i kielichy kiduszowe
na półkach, jak rzędy pucharów
zwycięzców sportowych, piłkarzy, sztafety pokoleń,
całe złoto pozłoty i srebro tęsknoty
i ciemności miedź. Kolekcja naczyń liturgicznych, jak hałaśliwe,
błyszczące zabawki Boga dziecka,
które dostał od antycznego ludu, jak dziwne instrumenty
orkiestry duchów i jak
dziwne nieruchome ryby pod wodami czasu.
Kolekcja naczyń liturgicznych doktora Feuchtwangera, który był
dentystą w Jerozolimie. A u tego, kto to usłyszy,
pojawi się uśmiech delikatny, jak zmyślnie zrobiony filigran.

16.
Bóg jak czarodziej robi czarodziejskie sztuczki
kreacji świata, wypuszcza gołębie z kieszeni,
wyciąga króliki z rękawów, piłuje kobietę na dwoje
i rozdziela na dwoje Morze Czerwone, sprowadza dziesięć plag
i dziesięć przykazań w ogniu i w kłębach dymu,
unosi się nad wodami i znika w ścianie.
Wszyscy chcą przyłapać go na błędzie
i odkryć, jak on to wszystko robi nie robiąc naprawdę,
i nikt nie chce wiedzieć ani odkryć
jak on to wszystko robi, chcą wierzyć
wszyscy wbrew wszystkim. Nikt przeciw nikomu.

17.
Wierzę pełnią wiary w zmartwychwstanie zmarłych, bo
jak człowiek pragnący wrócić w ulubione miejsce zostawia
z rozmysłem książkę, torbę, okulary, małą fotografię,
by mieć pretekst do powrotu, tak umarli zostawiają

życie, i wracają.
Kiedyś stałem pośród mgieł dalekiej jesieni
na opuszczonym żydowskim cmentarzu, opuszczonym, ale nie przez zmarłych.
Ogrodnik był fachowcem od kwiatów i pór roku,
ale nie fachowcem od pogrzebanych Żydów.
Powiedział nawet: oni noc po nocy trenują zmartwychwstanie.

18.
Drogi mego życia splątane, zawiłe, jestem węzłem nie do rozwiązania,
jak węzeł zrobiony na chusteczce, by coś
sobie przypomnieć. Nie wiem co sobie przypominam i komu przypominam,
by nie zapomniał. Może powinienem przypomnieć Bogu,
żeby zrobił lepszy świat. Nie wiem,
jestem węzłem na chusteczce. To wszystko, i to jest moje życie.

19.
Ten, kto w młodości zakładał tałes nigdy nie zapomni
wyjmowania delikatnego aksamitu z woreczka, rozwijania złożonego tałesu,
rozciągania, całowania wzdłuż kołnierza (kołnierz czasem haftowany,
czasem złocony). Potem wielki zamach nad głową,
jak niebo, jak baldachim, jak spadochron. Potem owijanie
wokół głowy, robienie jakby kryjówki, potem okrywanie
całego ciała, szczelnie, szczelnie, owijanie jak
motyla, i rozkładanie go niczym skrzydła do lotu.
A dlaczego tałes jest w pasy, a nie w czarno-białą kratkę,
jak szachownica. Bo kwadraty są zamknięte i pozbawione nadziei,
pasy przychodzą z nieskończoności i odchodzą w nieskończoność,
jak linie pokazujące aniołom na lotnisku
drogę startu i lądowania.
Ten, kto okrywał się tałesem nigdy nie zapomni.
Gdy wychodzi z basenu, z morza,
owinięty w wielki ręcznik i rozciąga go znów
nad głową i jeszcze owija się nim, szczelnie, dokładnie
i drży jeszcze trochę, śmieje się i błogosławi.

20.
Jestem człowiekiem koszernym. W duszy przetrawiam
z zamkniętej ciemności to co się zdarzyło i było,
by nie zapomnieć, nie stracić. Jeszcze raz „Przywróć dni nasze jak dawniej",
jeszcze raz, Isru chag, przedłużyć święto o dzień.
Ten kto widział na pastwisku leżące krowy trawiące,
a w wyrazie ich pysków rozkosz, spokój i pamięć zielonej trawy
w oczach i na języku, ten wie, co to prawdziwa przyjemność.
A ja rozdarty. Nie mam podzielonych kopyt, ale mam
podzieloną duszę. Podział, rozdarcie, daje mi siłę trwania
i biję się w piersi, jak bijący się za grzechy
na Nowy Rok, czy jak człowiek szukający czegoś
co zgubił i uderza po płaszczu i kieszeniach, aby znaleźć.
I może zapomniałem za jaki grzech biję się w piersi.
Chcę dodać do modlitwy „Winniśmy, zdradziliśmy"
Słowa „Zapomnieliśmy, pamiętaliśmy", dwa grzechy, za które
nie ma odkupienia. Powinny były znieść się wzajemnie,
ale one wzajemnie umacniają się. Jestem człowiekiem koszernym.

21.
Rozmyślania nocy sederowej, czym się różni, pytaliśmy
czym się ta noc odróżnia od wszystkich innych nocy.
Większość z nas wydoroślała i więcej już nie pytała, ale niektórzy
dalej pytają przez całe swoje życie, tak jak się pyta
jak zdrowie, albo, która godzina, i idzie się dalej
nie czekając na odpowiedź. Czym różni się każda noc,
jak budzik, którego tykanie uspokaja i usypia
czym się różni, wszystkim się różni. Różnica to Bóg.
Rozmyślania nocy sederowej. O czterech synach mówiła
Tora, jednym mądrym, jednym złym, jednym niewinnym i jednym
nie umiejącym pytać. Ale nie ma tam mowy
o jednym dobrym i jednym kochającym.
To pytanie bez odpowiedzi, a jeśli odpowiedź będzie,
nie chcę jej znać. Ja, który byłem każdym z synów
w różnych wcieleniach, żyłem własnym życiem, księżyc oświetlał
mnie bez potrzeby, a słońce poszło sobie i święta Pesach

minęły bez odpowiedzi. Czym się różni. Różnica
to Bóg, śmierć jego prorokiem.

22.
Miłość Boga do swego ludu Izraela jest miłością odwrotną.
Na początku cielesna i surowa, prowadzona silną ręką i wyciągniętym ramieniem:
cuda, dziesięć plag, dziesięć przykazań, to prawie
przemoc, nawet nie zna imion.
Potem bardziej: czuła bardziej, duchowa bardziej,
bezcielesna, miłość, miłość rozczarowana, miłość wiecznej tęsknoty
do Boga niewidzianego na wyżynach niebios. Miłość zatracona.

23.
Wszyscy jesteśmy synami Abrahama
ale też wnukami Teracha, ojca Abrahama.
I może przyszedł właśnie czas, by wnukowie zrobili
swemu ojcu to, co on zrobił swemu ojcu,
kiedy rozbił jego bożki i posążki, jego religię i wiarę.
Ale i to będzie początkiem nowej wiary.

24.
Głos zamykanej szuflady – głos Boga,
głos otwieranej szuflady – głos miłości,
ale może też być na odwrót.
Zbliżające się kroki – głos miłości,
oddalające się kroki – głos Boga,
który opuścił Ziemię nagle, tymczasowo na zawsze.
Książka, która pozostała na stole otwarta a obok okulary –
Bóg. Książka zamknięta i pozostawiona włączona lampa –
miłość. Klucz obracający się w drzwiach bezgłośnie –
Bóg. Klucz wahający się – miłość i nadzieja.
Ale może też być na odwrót.
Ofiara kadzidła przyjemna Bogu,
ofiara pozostałych zmysłów dla miłości:

ofiara dotyku i pieszczoty, ofiara wzroku i słuchu
i ofiara smaku.
Ale może też być na odwrót.

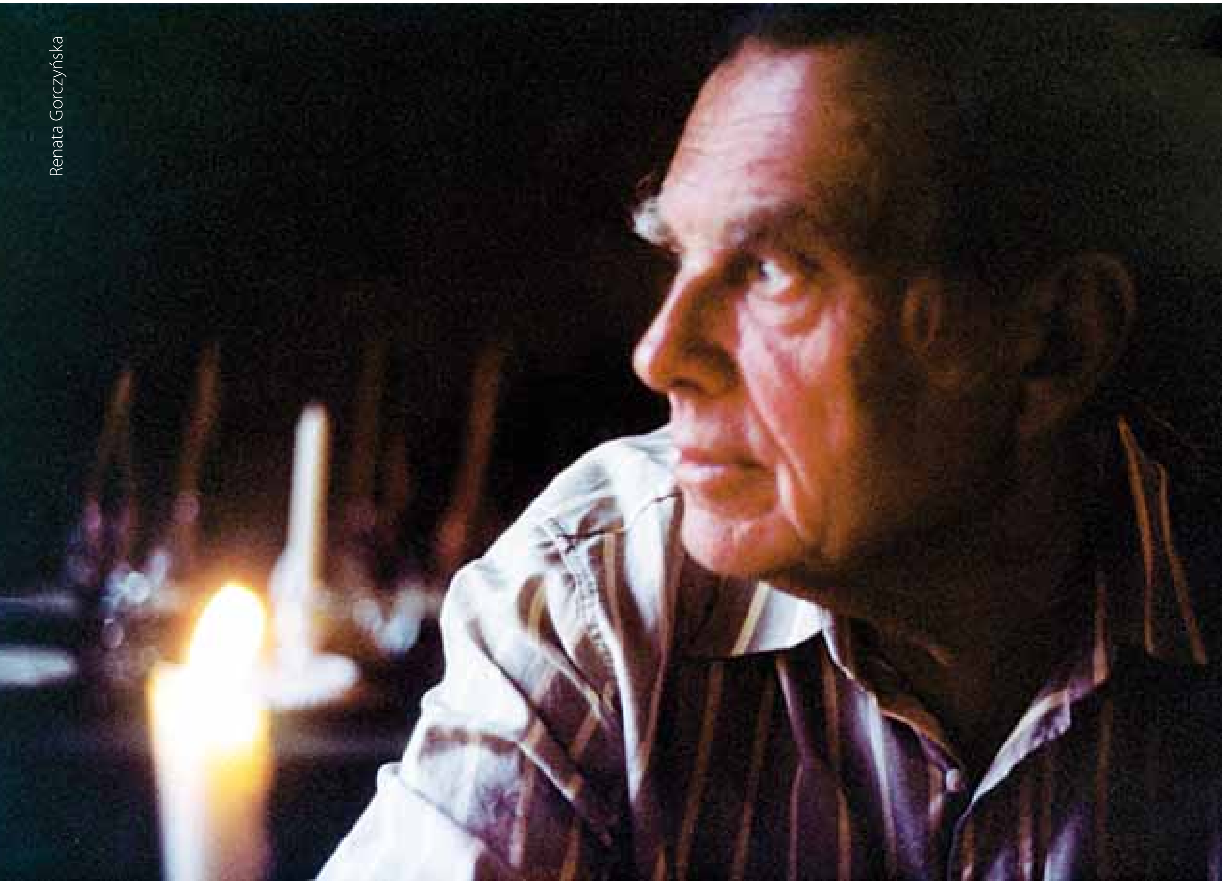
25.
W dzieciństwie uczyłem się miłości w bóżnicy mego dzieciństwa
u kobiet u kobiet za przegrodą
która więziła moją mamę z wszystkimi kobietami i dziewczętami.
Ale przegroda, która je więziła, i mnie więziła z drugiej strony,
one były wolne w swej miłości, a ja tkwiłem
zamknięty z wszystkimi mężczyznami i chłopcami w mej miłości i mej tęsknocie.
Chciałem być tam z nimi i znać ich tajemnice
i powtarzać za nimi „Błogosławiony, który stworzyłeś mnie według swej woli". A babiniec –
biała i delikatna muślinowa firanka, jak letnia spódnica
przesuwa się tam i z powrotem na kółkach i pętlach,
ach ach ach, pętlach, ach ach, odgłosy miłości w zamkniętym pokoju.
A twarze kobiet jak twarz księżyca za chmurami
albo w pełni, kiedy odsłania się kurtyna, jak w zaczarowanym
systemie kosmicznym. Nocą na zewnątrz zmawialiśmy
błogosławieństwo Księżyca, a ja myślałem o kobietach.

26.
W bóżnicy mego dzieciństwa uczyłem się miłości:
śpiewałem, Przyjdź, Soboto Oblubiona, przychodź w każdą noc soboty,
z czułością oblubieńca ćwiczyłem tęsknotę do dni Mesjasza
i robiłem ćwiczenia z tęsknoty do dni minionych, które nie wrócą.
Chazan z głębokości wyśpiewywał swą miłość
i mówili kadisz za kochanków, co zostają razem,
samiec ptaka stroi się feerią barw.
Ubieranie zwiniętych ksiąg Tory w jedwabne halki,
a na wierzch haftowane aksamitne sukienki
wzmocnione cienkimi ramiączkami.
I całowanie ich, gdy z ołtarzowej szafy wychodziły ku bimie,
i głaskanie, gdy mijały, gdy mijały, gdy mijamy.

27.

Po Oświęcimiu nie ma teologii.
Z kominów Watykanu wznosi się biały dym,
znak, że kardynałowie wybrali sobie papieża.
Znad palenisk Oświęcimia wznosi się czarny dym,
znak, że Bogowie jeszcze nie wybrali
narodu wybranego.
Po Oświęcimiu nie ma teologii.
Cyfry na rękach ofiar Zagłady
to numery telefonów Boga
numery, które nie odpowiadają,
i teraz są odłączane, jeden po drugim.

Po Oświęcimiu jest nowa teologia.
Żydzi, którzy zginęli w Zagładzie
stali się podobni Bogu,
który nie ma kształtu ciała, ani ciała.
Nie mają kształtu ciała, ani ciała.



Renata Gorczyńska

STEFAN CHWIN

Miłosz i samobójstwo egzystencjalne

> Co się dzieje, jeżeli stoimy przed wyborem: albo prawda, albo życie? Istnieją całe obszary w dziejach poszczególnych osób i całych społeczeństw, starannie na co dzień omijane albo takie, do których zbliżamy się ostrożnie, na palcach. I zwykle nawet zaglądnięcie w prawdę kończy się wycofaniem, bo trzeba się jakoś wewnętrznie urządzić. Pełne przyjęcie prawdy prowadzi do samobójstwa.
>
> Czesław Miłosz, ***Rok myśliwego***, Kraków 1991

„Bębenkowy pistolet w ręku młodzianków"

Pierwszej próby samobójczej Miłosz dokonał mając lat szesnaście czy siedemnaście[1]. Czy były następne, nie wiemy. W roku 1926 czy 1927 zadurzył się – jak pisze Andrzej Franaszek – w „pani Irenie", mężatce, która do Krasnogrudy przybyła bez małżonka, po czym jeszcze tej samej nocy został przez nią zdradzony z przystojnym, wysportowanym, warszawskim studentem, Edwardem Kozłowskim, co wpędziło go w rozpacz. Powodem samobójczego zamachu była więc kobieta, ale głębsza motywacja pragnienia odebrania sobie życia – jak świadczą o tym późniejsze teksty poety – sięgała dużo głębiej, w sferę spraw podstawowych. Odsłoniła się oto przed młodym Miłoszem przeklęta, jak to odczuwał, zasada życia: nieubłagane prawo natury, na mocy którego zawsze zwyciężają silniejsi, to znaczy lepiej fizycznie dostosowani do twardych wymagań przyrodniczej konieczności.

[1] O doświadczeniach samobójczych Miłosza zob. Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia,* Kraków 2011 (rozdział *Rosyjska ruletka:* „Czuł się nie tylko zdradzony. Wiedział, że odsłania się przed nim podłość świata, której nie może znieść. Dławi się rozpaczą aż do wieczora, gdy w pokoju na strychu, po szklance wódki, wyjmuje rewolwer. Ładuje kilka naboi, kręci bębenkiem, przykłada lufę do skroni i naciska spust"… „Rewolwer nie wypalił. Upiorna ironia losu postarała się, by samobójstwo popełnił Edward, choć znacznie później, trując się gazem razem z żoną w latach pięćdziesiątych, gdy nie mogli już znieść duszności stalinowskiego państwa").

Zdarzenie z Krasnogrudy zapadło w nim na zawsze. Gdy w roku 1957, z górą więc po trzydziestu latach, powrócił w jednym z wierszy do tamtej sprawy, nie krył złej satysfakcji ze śmierci dawnego rywala, który odebrał sobie życie w Polsce stalinowskiej, sam zaś o swoim samobójczym zamachu tak pisał:

> Zazdrość, nie to. Nazwijmy to grozą
> Że świat jest jaki jest, nieubłagany.
>
> Więc kiedy strych muzykami huczał
> Nalałem szklankę wódki pod ich tango,
> załadowałem swój stary pistolet,
> Dwie czy trzy kule, nie pamiętam,
> i przekręciłem bęben. Coś jak sąd.
> Idiotyzm, pewnie. Choć tak się umiera.
> Lufa do skroni, za spust. I klik, nic.[2]

Pisząc o pamiętnym zdarzeniu w Krasnogrudzie: „Zazdrość, nie to. Nazwijmy to grozą", Miłosz dawał do zrozumienia, że do samobójczego zamachu popchnęło go w istocie raniące uogólnienie egzystencjalne, ale równie ważne było to, z jaką czułością, zrozumieniem, a nawet aprobatą pisał po wielu latach od tamtego zdarzenia o samym sobie – młodym samobójcy *in spe* – a także o „młodziankach", którzy z podobnych co on powodów przykładali sobie pistolet do głowy[3]. Od ich moralnej nadwrażliwości (i skłonności do samobójczych gestów) dużo niżej szacował rozumność ludzi dorosłych, którzy bez trudu godzili się na nikczemną, jak uważał, strukturę świata. „A jednak – pisał w 1991 roku – nie zaprę się ciebie, nieszczęsny młodziku, i powodów twoich cierpień nie nazwę głupimi" (*Powrót* z tomu *Dalsze okolice*). Bolesne wtajemniczenie, które popchnęło go tak wcześnie ku odmowie istnienia, umieszczało go na antypodach myśli świętego Augustyna, uderzając w sam rdzeń teologii moralnej Kościoła katolickiego: ideę świętości życia jako najcenniejszego daru od Boga, którego nikomu pod żadnym pozorem nie wolno odrzucać. Nie przypadkiem też przy okazji powrotu do swojej młodzieńczej próby samobójczej Miłosz stawiał w swoim

---

[2] „(…) Jakiś dramat miłosny przeżyłem, chciałem się zastrzelić. Robiłem rosyjski pojedynek, to znaczy wykręcałem część naboi z bębenka i potem… Takie różne rzeczy. Jakieś wielkie samotności, wielkie udręki". *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1988.

[3] W niniejszym eseju skupiam swoją uwagę na problematyce samobójstwa egzystencjalnego w twórczości Miłosza, zatem nie zajmuję się sprawą jego nastrojów samobójczych związanych np. z trudnościami pobytu na emigracji czy kłopotami rodzinnymi, o których zresztą sporo pisze Andrzej Franaszek w swojej biografii poety, gdzie cytuje m.in. list Miłosza do Vincenza z 1952, w którym Miłosz pisał: „Borowski popełnił samobójstwo w Warszawie odkręcając kurek od gazu (…) prędzej czy później będę musiał ze sobą skończyć". Adam Michnik wspominał, że podczas swojej bytności w Paryżu w latach siedemdziesiątych spotkał się z Miłoszem w bułgarskiej knajpce, gdzie Miłosz powiedział do niego: „Tu właśnie przychodziłem na początku lat pięćdziesiątych, codziennie, i codziennie sądziłem, że już tego dnia popełnię samobójstwo". Zob. Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*…

wierszu pytania, dobrze znane gnostykom, z którymi święty Augustyn toczył zasadnicze spory. Czy to możliwe, by Bóg stworzył coś tak strasznego jak świat, w którym cierpieć musimy tak dotkliwie? Czy możliwe, że to On sam sprawił, że czyniąc dobro, musimy nieuchronnie czynić zło? Czy to On ustanowił zasadę ślepej konieczności, której bez żadnego wyjątku podlega wszystko, co istnieje? I wreszcie: Dlaczego dusza ludzka została stworzona w taki sposób, że – jako całkowite przeciwieństwo bytu materialnego – nigdy nie zazna harmonii ze światem widzialnym?

> Komu nagle odsłania się bezlitosna prawda istnienia, ten nie może spytać: jak to jest możliwe?
>
> Jak jest możliwe, chyba wymyślone przez okrutnego demiurga, takie urządzenie świata?
> (…)
> Czyniąc dobro, czynimy razem zło, równe szale, nie więcej, i na ślepo spełniane przeznaczenie.
> (…)
> Jakoś przebrnąłem, dużo we mnie wdzięczności, bo nie byłem poddany próbom nad moje siły, a jednak dalej myślę, że dusza ludzka należy do anty-świata.
>
> Który jest prawdziwy, tak jak ten tutaj jest prawdziwy, i straszny, i śmieszny, i bezsensowny.
> (…)
> Obojętna wiedza dorosłych nie przynosi zaszczytu i hańbiąca jest zgoda ćwiczona w chytrości.
>
> Honorowany niech będzie protest przeciw niezłomnemu prawu i bębenkowy pistolet w ręku młodzianków, kiedy na wieki wyrzekają się uczestnictwa.[4]

Tak więc temat odmowy życia w twórczości Miłosza nie sprowadzał się tylko do pamięci o przykładaniu sobie rewolweru do skroni w chwili rozpaczy po feralnej zdradzie pani Ireny. Ukryte i jawne aluzje do tamtej sprawy, rozproszone w wielu wierszach[5], układały się w obraz złożonej motywacji samobójstwa egzystencjalnego, która daleko wykraczała poza upokorzenia bezsilnej zazdrości.

Człowiek jako istota nieprzystosowana do istnienia

W obrazie samobójstwa egzystencjalnego u Miłosza istotną rolę odgrywały opisy ontologicznego nieprzystosowania człowieka do życia na Ziemi. W tym punkcie Miłosz zbliżał się do Witkacego, pisarza, który chętnie portretował bohaterów swoich powieści i dramatów jako ludzi w fundamentalny sposób niedopasowanych do istnienia. U Miłosza były to jednak nie tyle opisy frustracji, jakiej doznaje człowiek

[4] Fragmenty wiersza *Powrót* z tomu *Dalsze okolice* (1991). Dalsze cytaty z wierszy według: *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

[5] Franaszek wskazuje na trzy wiersze (niepublikowany, zaczynający się od słów: „Nikt, proszę pana, nie wie co jest siłą…", *Le monde c'est terrible* z tomu *Hymn o perle, Powrót* z *Dalszych okolic* i *Elegia dla N.N.* oraz fragment porzuconej powieści *Góry Parnasu*.

bezskutecznie pragnący dotknąć „Tajemnicy Istnienia", ile opisy obcości doznawanej w materialnym świecie, a także dotkliwej psychocielesnej nadwrażliwości na wszelkie nawet najdrobniejsze bodźce idące od strony raniącej materii. Miłosz jako obcy w świecie – a tak właśnie samego siebie przedstawiał w wierszach – w kilku punktach przypominał obcego w świecie, tak jak o nim mówili gnostycy, akcentując szok narodzin, jakiego istota ludzka doznaje w zetknięciu ze światem materialnym. W niektórych wierszach Miłosz otwarcie portretował samego siebie jako przybysza spoza świata, emigranta z Raju, przebywającego na Ziemi tylko tymczasowo, dając do zrozumienia, że z powodów podstawowych nie jest w stanie zharmonizować swojego istnienia z materialną strukturą rzeczywistości.

> Nie nadawałem się do życia gdzie indziej niż w Raju.
>
> Po prostu takie było moje genetyczne nieprzystosowanie.
>
> Na ziemi ukłucie się kolcem róży zmieniało się w ranę, za każdym razem, kiedy za obłok chowało się słońce, czułem smutek.
>
> Udawałem, że jak inni pracuję od rana do wieczora, ale nieobecny, powierzony niewidzialnym krajom.

Żyć to być ranionym przez świat, żyć to być nieobecnym w życiu – tak Miłosz charakteryzował swoje światoodczucie, na które, jak uważał, skazały go geny. Modlił się przy tym równocześnie do Boga, by Ten pozwolił mu poza tę genetycznie uwarunkowaną bolesną nadwrażliwość jakoś się wydostać. Uchroń mnie – pisał w późnym wierszu *Wysłuchaj* (z tomu *Druga przestrzeń)* – od mojej naturalnej skłonności do rozpaczy, która pcha mnie w objęcia herezji manichejskiej, nie dopuść do tego, by kiedykolwiek nastąpiła chwila, „Kiedy Ciebie oskarżę o ustanowienie powszechnego prawa śmierci. / Kiedy już gotów będę pokłonić się przed nicością i życie na ziemi nazwać diabelskim wodewilem".

„Litością i odrazą porażony" – tak o sobie pisał Miłosz w *Notatniku* z 2002 roku na dwa lata przed śmiercią, ale w *Traktacie teologicznym* dodawał: „Sześcioletni, czułem grozę w kamiennym porządku świata", co mogło znaczyć, że w takim stanie ducha był właściwie przez całe swoje długie życie.

Fascynacja fenomenem niedopasowania do istnienia popchnęła Miłosza do napisania jednego z najbardziej niezwykłych wierszy w polskiej literaturze. W *Drugiej przestrzeni* znalazł się utwór poświęcony pamięci anonimowego rosyjskiego oficera, który odebrał sobie życie na kwaterze w Wilnie po zajęciu miasta przez Armię Czerwoną w czerwcu 1940 roku. Miłosza zainteresowało to trudne do wyjaśnienia samobójstwo, bo, jak to przedstawiał, popełnił je człowiek grzeczny, małomówny,

samotny, który po powrocie z pracy w swoim pokoju albo czytał, albo leżał na łóżku nieruchomo w ciemności i prawdopodobnie był funkcjonariuszem NKWD.

Rekonstruując możliwe powody jego samobójstwa, Miłosz – co charakterystyczne – obdarzał oficera sowieckiej tajnej policji politycznej wrażliwością niemal gnostyczną. Wychodził od przypuszczenia, że początkiem samobójczej frustracji Rosjanina mogło być zderzenie z cywilizacją chrześcijańską, w której – inaczej niż w cywilizacji sowieckiej – ważną rolę odgrywała religia. Oficer z wiersza *Lokator* przypominał Wolina ze *Zdobycia władzy*. W podbitym mieście badawczym okiem obserwował tłumy miejscowej ludności modlące się w kościołach o Boże zmiłowanie, ale wniosek, jaki wyciągał z tej obserwacji, prowadził go do całkowitej utraty wiary w możliwość zbudowania jakiegokolwiek sprawiedliwego ładu na Ziemi. Rodziło się z tego „gorzkie poczucie daremności ludzkich wierzeń i próśb zanoszonych przed oblicze Nieobecnego". Ludzkość znikąd nie może oczekiwać pomocy w swojej nadziei na lepszy świat. Zło na materialnej Ziemi istnieć będzie zawsze i nikt nie potrafi tego zmienić. Miłosz – wbrew dominującym polskim nastawieniom – przedstawiał funkcjonariusza NKWD jako kogoś, kto nocami „rozpamiętywał zło, to znaczy cierpienie zadawane ludziom przez ludzi", także zło, które sam zadawał innym, mając równocześnie dwuznaczne, rozgrzeszające – co Miłosz podkreślał – poczucie, że jeśli czyni rzeczy złe, to musi je czynić, bo żąda tego od niego historyczna konieczność. Jego jednostkowe „nie" nie zmieniłoby w gruncie rzeczy niczego w żelaznej strukturze świata, co najwyżej przyniosłoby mu tylko bezowocną śmierć. Pozostawała jedna możliwość: prawdziwe wyzwolenie spod przygniatającego ciężaru nieubłaganej konieczności można osiągnąć tylko poprzez odmowę życia w świecie, który tej konieczności podlega. Głębokim zatem podłożem samobójstwa sowieckiego oficera – tak jak Miłosz rekonstruował motywy Rosjanina – było pragnienie cofnięcia swojego urodzenia, odwołania przeklętej chwili, w której został on wrzucony w świat materialny. Przekląć „dzień swego narodzenia", jako dzień, w którym zostaliśmy skazani na obecność w takim świecie, znaczyło tyle samo, co świat ten ostatecznie odrzucić – razem ze swoim życiem.

> Jeżeli powiedzieć „nie" znaczy to samo co przekląć dzień swego narodzenia.
>
> Zastrzelił się którejś nocy i NKWD opieczętowało jego osobiste rzeczy, jego pistolet nagan i książki.

W wierszu Miłosza pojawiał się niezwykły w polskiej literaturze ton współczucia dla Rosjanina-samobójcy, który – jak pisał Miłosz – nigdy jako naturalny gnostyk nie miałby szansy dostąpić pocieszenia, to znaczy – jak chrześcijanie – dostąpić wiary w możliwość stworzenia na Ziemi innego świata niż ten podporządkowany żelaznym koniecznościom biologii i historii. Portret „lokatora" rysowany przez poetę

odsyłał do portretów rosyjskich oficerów-filozofów z dzieł Lermontowa i Dostojewskiego, którzy mieli zwyczaj dywagować w ciemnościach nocy nad przepastnymi tajemnicami ludzkiego losu i w paru rysach przypominał portrety Kiriłłowa i Stawrogina z *Biesów*. Właśnie poprzez *Biesy* Miłosz „czytał" dwudziestowieczne samobójstwo rosyjskie i – wyraźnie wbrew polskim fobiom – przeobrażał śmierć wrogiego Polakom Rosjanina w samobójstwo egzystencjalne, u którego podłoża tkwiła nieuleczalna trauma rozpoznania „kamiennej" struktury świata, dobrze jemu samemu znana z własnego doświadczenia.

Równie egzystencjalny sens nadawał Miłosz samobójstwu Witkacego. W wierszu *St. Ign. Witkiewicz* z tomu *Ocalenie* historia jako kontekst decyzji Witkacego została przesunięta w głębokie tło. Na pierwszy plan został wysunięty obraz konfrontacji umierającego samobójcy z… pająkiem. Witkacy na chwilę przed śmiercią patrzył na małego owada wspinającego się po mokrym od rosy źdźble trawy, który wyglądał tak, jakby chciał się wspiąć nad niebo i ziemię. Miłosz przeciwstawiał owadziej egzystencji – bezświadomej, pozbawionej pamięci – ludzką śmierć. Z punktu widzenia natury Witkacy-samobójca umierał trywialną śmiercią przyrodniczą, a więc tak samo jak umierają wszystkie istoty żywe. W swoim odczuciu jednak umierał śmiercią własną, najgłębiej ludzką. W wierszu Miłosza Witkacy nie zabijał się jako Polak zapędzony we wrześniu 1939 roku pod ścianę przez Niemców i Sowietów, tak jak to przedstawiała popularna w Polsce legenda. Swojej śmierci nadawał znaczenia własne, pozapolityczne, budując zhumanizowaną przestrzeń umierania. Rozpaczliwym gestem odmowy życia ustanawiał różnicę gatunkową, broniąc się przed sprowadzeniem go do statusu istoty biologicznej. To było najważniejsze. Umrzeć jako istota, która ocaliła w sobie – choćby na jeden przedśmiertny moment – topniejący, pamięciowy obraz własnej przeszłości, rdzeń jednostkowej tożsamości. Owad, mozolnie wspinający się nad niebo i ziemię po mokrym źdźble trawy, symbolizował tu bezskuteczne próby wyjścia istot biologicznych poza przyrodniczy status. W chwili śmierci Witkacy ten status we własnym odczuciu przekraczał. Miłosz nie rozstrzygał, czy było to przekroczenie obiektywne, czy tylko subiektywne wrażenie umierającego. Wiersz był głosem „biednego" Witkacego, pochodził z cyklu *Głosy biednych ludzi*, odtwarzał zatem raczej hipotetyczny stan przedśmiertnej świadomości samobójcy, niż rozstrzygał o prawdzie doznań. Witkacy czuł tutaj, że umiera jako ktoś, kto nie należy już do świata biologicznej wegetacji, osiąga więc formę egzystencji niedostępną dla owadów i owadziego społeczeństwa przyszłości, chociaż równocześnie wie, że to owadzie społeczeństwo, głuche na tajemnicę istnienia, zwycięży, a w nim samym będzie widziało człowieka, który po prostu podciął sobie żyły, spadając na pospolite dno egzystencji.

Mówię głośno, co widzę ostatni raz
(…)
Nad niebo, nad krzyk gęsi w rozlewisku rzek
Pająk mały wchodzi po brylancie w górę,
(…)
Ginę zgubą wszelkiego żywego stworzenia.
A jednak wiem, że to mój własny, niczyj więcej los.
A kruchy ślad pamięci topi się jak wosk.
(…)
Oto zwycięża ludzkość, zacięta i płodna,
Która nie pragnąc tajemnicy mnoży się i trwa.
Ja, wbrew jej woli, chciałem sięgnąć do dna,
Chociaż ona ma słuszność – bo t a k tylko
Dosięga się dna.

Samobójstwo egzystencjalne łączył Miłosz nie tylko z porażającym doznaniem konieczności historycznej i przyrodniczej. Równie ważne było oskarżenie natury, postawienie z całą ostrością sprawy obecnego w niej cierpienia. Najostrzej tę sprawę postawił Miłosz w wierszu o jednym z nauczycieli swojej młodości, Marianie Zdziechowskim, myślicielu, który skupił swoją uwagę na diabelskiej strukturze świata materialnego, wątpiąc – podobnie jak gnostycy – że świat ten wyszedł spod ręki Boga. Właśnie w tym wierszu Miłosz stawiał pytania, które go wyrzucały poza przestrzeń duchową katolicyzmu spod znaku świętego Augustyna. Czy mrówki, muchy i kaczki zostaną zbawione jak ludzie? Czy Chrystus oddał życie, by zbawić nie tylko ludzi, lecz także owady i ptaki? Jeśli święty Augustyn w swoich pismach zbawienie zwierząt wykluczał, więc takie pytanie – które zresztą wcześniej stawiali chrześcijańscy gnostycy – pewnie by tylko wyśmiał, podobnie jak by je pewnie wyśmiała większość katolików, Miłosz traktował sprawę poważnie. W jego wierszu mądry starzec Zdziechowski debatował nad sprawą zbawienia mrówek, much i kaczek z samym Władymirem Sołowiowem, jednym z największych rosyjskich filozofów-bogoiskatieli. Obaj nie wiedzieli, co zrobić z cierpieniem, które naturę rozdziera od tysięcy lat.

(…) wspólnie rozważali, czy kaczki na dworskim stawie
mogą być zbawione,

Czy mucha i mrówka są objęte dziełem Odkupienia.
Prawo udręki wszystkiego co żywe
Kto ustanowił tutaj na ziemi?
(…)
Nieubłagany ciąg zagłady i narodzin (…).

„Akt oskarżenia, skierowany przeciwko bytowi w ogóle, obejmuje równie dobrze cierpienie przydeptanej obcasem mrówki, jak cierpienie ludzkie, równie dobrze mę-

czarnie drobnoustrojów, jak krzywdy społeczne. Stąd musi narodzić się rozpacz – bo ani jednego ruchu, ani jednego czynu nie możemy dokonać bez zadawania innym istotom bólu – a doskonałym altruizmem byłoby chyba samobójstwo – choć nie wiadomo, co by o tym powiedziały komórki naszego organizmu" – pisał Miłosz w eseju o Zdziechowskim[6], w czym pobrzmiewały echa gnostyckiej idei Jezusa Patibilis i pamiętnej sceny z *Cierpień młodego Wertera*, w której bohater Goethego bezskutecznie omijał owady na ścieżce, by żadnego z nich nie skrzywdzić. Podobnie jak Zdziechowski, Miłosz nie mógł pogodzić się z dogmatem Kościoła katolickiego, wedle którego cierpienie zwierząt nigdy nie zostanie wynagrodzone zbawieniem, tak jak cierpienie ludzi, jeśli tylko trafią oni do Nieba[7].

Pragnienie istnienia jako walka z pragnieniem nieistnienia

Ale Miłosz po takim rozpoznaniu podobieństw, jakie łączyły go ze Zdziechowskim, rysował też znaczące różnice. Przedstawiał siebie samego jako człowieka dużo bardziej „przebiegłego" niż „filozof rozpaczy", przyznawał też, że swoją poezję traktował zawsze jako „naukę powściągania siebie", to znaczy jako sposób na hamowanie swojej wrodzonej, jak uważał, niedobrej skłonności do rozpaczy, której często ulegał[8]. Jeśli przed Noblem Miłosz nie ujawniał w nadmiarze tej mrocznej strony swojego „ja", po Noblu ujawniał ją prowokacyjnie, jakby dawne otamowania, związane z dbałością o publiczny wizerunek, przestały go ograniczać.

Całą twórczość Miłosza przenikały dwa sprzeczne napięcia: pragnienie nieistnienia w materialnym świecie i przezwyciężanie pokusy nieistnienia, wzmacniane apo-

[6] Miłosz podkreślał, że Zdziechowski był pod wpływem rosyjskiego prawosławia i filozofów rosyjskich, którzy uważali – inaczej niż św. Augustyn – że „Chrystus był zasadą kosmiczną – nie tylko odkupicielem ludzkości, ale wszelkiego stworzenia, a więc i muchy, i mrówki" (Czesław Miłosz, *Religijność Zdziechowskiego,* [w:] *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996). Zob. także: Marian Zdziechowski: *O okrucieństwie*, Kraków 1993.

[7] „Już po wszystkim, kiedy byłem z powrotem w domu, telefonował Czesław i pytał, czy mnie bardzo bolało. W tym całym moim zawale to go najbardziej przejmowało. Bał się bólu, nie zawału. Gombrowicz pisał (…) że bardziej go oburza cierpienie niż śmierć. Nie mógł się pogodzić z tym powszechnym bólem ludzi i zwierząt, dręczącym ciała, właśnie ciała, a nie dusze, w ich całej fizyczności. Ból był dla niego dodatkowym okrucieństwem istnienia, niczym i nigdy nie usprawiedliwionym. Nawet cierpienie much dygoczących na lepie, nawet ból rozgniatanych robaków" (Jan Kott, *Pisma wybrane*, tom 3 *Fotel recenzenta*, wybór i układ: Tadeusz Nyczek, Warszawa 1991).

[8] W *Traktacie poetyckim* swoją wolę przezwyciężania tanatycznych pokus przy pomocy poezji Miłosz otwarcie przeciwstawiał samobójczym skłonnościom Witkacego: „Wiersz mój chce chronić od rozpaczy, / Tej właśnie, jaką miał Witkacy, / Kiedy część prawdy widząc trafnie / Sam w swoje własne wpadł zapadnie / I w owym wrześniu, pełnym żalu, / Potężną dozą weronalu / Śmierć uznał za rzecz tak zaszczytną, / Że to, co zaczął, skończył brzytwą". (Czesław Miłosz, *Traktat moralny*, [w:] *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem,* przypisy sporządził Aleksander Fiut, Kraków 1996).

teozą piękna materialnego świata. Pod koniec życia Miłosz jednak z ironią dawał do zrozumienia, że tak naprawdę tylko ta pierwsza pokusa była prawdziwym rdzeniem jego duszy. Sugerował, że najpewniej w rzeczywistości był zawsze prawdziwym hipokrytą, bo chociaż bardzo mocno pragnął nieistnienia, jako poeta „dzielnie" odgrywał przed samym sobą i innymi entuzjastę życia, by obronić się przed depresją i zachować pozytywny wizerunek samego siebie w oczach innych, to znaczy, przez całe życie uprawiał poezję jako sztukę życiodajnego kłamstwa.

W czarnej rozpaczy i w szarym zwątpieniu
Składałem wierszem hołd Niepojętemu
Udając radość, chociaż jej zabrakło,
Bo mnożyć skargi byłoby za łatwo.

Co odpowiedzieć, kiedy kto zapyta:
Dzielny był człowiek – czy też hipokryta?

(*W czarnej rozpaczy*)

Atakując pod koniec XX wieku poezję „żałobnego Larkina"[9], stary Miłosz właściwie egzorcyzmował w sobie uporczywą skłonność do snucia marzeń o nieistnieniu. Ale do zmarłego Iwaszkiewicza kierował pytanie, które równie dobrze mógł postawić samemu sobie: „Czyż nie ulegałeś / Słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu, / Ucieczki w nicość", a „żałobne treści" przezwyciężałeś „modlitwami do Dionizosa" (*Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza*)?[10]

Czy w jego wierszach uwodziły mnie czyste kolory
czy też jego zakochanie w śmierci?
Bo niewątpliwie był zakochany w śmierci.

(*Mistrz mego rzemiosła*)

Iwaszkiewiczowi „zakochanemu w śmierci" stary Miłosz przeciwstawiał stanowczą obronę przed samobójczą pokusą. Na „dionizyjską słodycz umierania" lekarstwem miało być: „(…) na samym brzegu otchłani ustawić stół, na nim szklankę, dzban i dwa jabłka, / Żeby uświetniały niedosiężne Teraz"[11].

[9] Wiersz *Przeciwko poezji Filipa Larkina* z tomu *To*.

[10] Już przed wojną Miłosz uważał Iwaszkiewicza za poetę przyzywającego śmierć. „W trudnych godzinach naszego życia pragniemy śmierci, jako najwyższej łaski, która by mogła nas uwolnić od cierpień. Gotowiśmy napisać wtedy, jak to jest w wierszu Iwaszkiewicza: „Przyjdź, o śmierci, siostro spania, przyjdź i zabierz mnie stąd. Łódki mojej bieg się słania, wywiedź ją na pewny prąd. Niech kto chce, się ciebie boi, mnie twój znak radością poi". Wtedy jednak Miłosz się zastanawiał, czy takie słowa jak słowa Iwaszkiewicza nie są przypadkiem samookłamywaniem się. (Czesław Miłosz, *O kłamstwie. Rozmowa*, „Glossy", lipiec 1939, przedruk PMU).

[11] W roku 1933 Miłosz pisał o samobójstwie Jesienina, ale w tonacji dalekiej od elegijno-dionizyjskiej tonacji wierszy Iwaszkiewicza. Jesienin, o którym była mowa w wierszu *Na śmierć młodego mężczyzny* z *Poematu o czasie zastygłym*, popełniał samobójstwo jako człowiek zrozpaczony, ale silnie przywiązany

Charakterystyczne, że poświęcając wiele uwagi samobójstwu anonimowego enkawudzisty, który zastrzelił się w Wilnie w 1940 roku, Miłosz nie poświęcił jednak prawie żadnej uwagi motywom zamachu samobójczego, jakiego w młodości dopuścił się jego mistrz, Oskar Miłosz, tylko ograniczył się do krótkiej wzmianki w poemacie *Czeladnik* z *Drugiej przestrzeni*:

> Pierwszego stycznia 1901 roku,
> Na samo otwarcie dwudziestego wieku,
> Nonszalancko, z przylepionym do wargi papierosem,
> Strzelił sobie w serce i lekarze nie robili nadziei.

Do końca życia Miłosz chciał w Oskarze Miłoszu widzieć człowieka, który skutecznie przezwyciężył mroczną pokusę, dowodząc, że wielka poezja i wielka myśl mają w sobie życiodajną moc i potrafią skutecznie odgrodzić człowieka od śmierci, nie zaś kogoś, kto pod naporem cierpień próbował uciec na tamtą stronę. W pamięci chciał zachować obraz mistrza, na którego rękach – wbrew żelaznym prawom przyrodniczej konieczności! – podczas spaceru w pałacowym ogrodzie siadały ptaki, nie zaś obraz „młodzianka" z Czerei przykładającego sobie lufę pistoletu do piersi.

Nic zatem dziwnego, że gdy kiedyś zapytałem Czesława Miłosza, czy warto ufać myśli kogoś, kto strzelił sobie w serce, pytanie to go dotknęło. Wielbiący „czeladnik" pragnął do końca zachować w sobie obraz Oskara Miłosza jako duchowego przewodnika – jasnego, mocnego, stojącego po stronie życia – dlatego nie chciał wracać pamięcią do samobójczego epizodu z roku 1901, chociaż innym razem – przypomnijmy – z szacunkiem, a nawet podziwem pisał o „młodziankach", którzy sobie w serce strzelali.

---

do życia, choć buntujący się przeciw Bogu. Mimo katastroficznych wizji i świadomości, że śmierć kończy wszystko, na początku lat trzydziestych młody Miłosz-poeta był po stronie życia. W jego wierszach z debiutanckiego tomu nie pojawiał się żaden widoczny ślad samobójczego doświadczenia z Krasnogrudy. Obok dekadenckiego zdania, że urok śmierci mogą poznać tylko piękni, pojawiało się tutaj mocne stwierdzenie, że życie jest zawsze wspanialsze niż śmierć. Czytając *Poemat o czasie zastygłym* możemy sądzić, że Miłosz znalazł sposób na swoje zawikłania wewnętrzne w oddaniu się niemal bez reszty we władzę dyskursu poezji rewolucyjnej. Tak budował sobie formę duchową, która go wzmacniała. W wierszach stale mieszało się przeczucie katastrofy z profetyczną nadzieją na stworzenie lepszego, odnowionego świata. We wczesnej poezji Miłosza Jesienin pojawiał się jako spragniona życia ofiara świata niesprawiedliwego i okrutnego:

> Siłę ogromną śmierci, jej urok i przerażenie
> Zrozumieć tylko ci, którzy są piękni, mogą.
> O z jakąż dla życia miłością i złorzeczeniem Bogu
> Usta do lufy przykładał poeta Sergiusz Jesienin!
> (…)
> Bo chociaż zwisa nad nami śmierci olbrzymi młot
> Wiemy, ze nigdy śmierć jak życie nie jest wspaniała.

Wina istnienia

Nie przypadkiem w twórczości Miłosza pojawiało się wieloznaczne pojęcie **winy istnienia**. Miało ono sensy złożone. Przede wszystkim wykluczało, by na Ziemi możliwe było istnienie bez winy. W takim wyobrażeniu pobrzmiewały z pewnością echa chrześcijańskiej idei grzechu pierworodnego, która zawsze była Miłoszowi bliska, ale znaczenia, które Miłosz wpisywał w samo pojęcie „grzechu istnienia", były rozleglejsze. W późnym tomie *To* tak pisał o ludziach:

> Nieszczęśnicy, a ilu ich! Którzy na ulicach miast
> Chwieją się, półprzytomni czy pijani,
> Chorzy na trąd pamięci i winę istnienia.

Ci, którzy żyją z poczuciem winy istnienia, chcą się wydostać na tamtą stronę. Ale w późnych wierszach Miłosz o samobójczych skłonnościach egzystencjalnych mówił już nie tylko jako o skłonnościach niektórych ludzi. Pragnienia te rozpoznawał jako powszechne, tyle że przez ludzi wstydliwie skrywane. Taki sens miała jego ironiczna krytyka kultury masowej jako kultury *keep smiling*. W roku 2003 w wierszu *Stary człowiek ogląda TV* (z tomu *Wiersze ostatnie)* atakował kulturę masową jako kulturę krzepiącego kłamstwa, która, jak uważał, maskowała powszechny lament rozdzierający ludzkie serca. Byłoby dużo przyzwoiciej – ironizował – gdyby kultura ta otwarcie wyrażała ludzkie pragnienie nieistnienia na tym świecie, zamiast błaznować, bo tak naprawdę wszyscy chcemy się stąd wynieść bez uciążliwego oczekiwania na zbliżający się koniec:

> tak naprawdę to chcielibyście
> móc głową przebić ścianę.
>
> I odlecieć daleko, na zawsze
> odtąd wolni.
> Nie liczyć dni uciążliwych
> ani tygodni.
>
> Więc niezupełnie nam się
> ta ziemia podoba.
> Właśnie do tego moglibyście
> dobierać muzykę i słowa.

Pojęcie winy istnienia miało też w twórczości Miłosza swoją semantyczną mutację, która dookreślała jego gnostyczne sensy. Miłosz pisał, że nosi w sobie „zwiniętą żmiję winy". Była w tym metaforycznym obrazie aluzja do traumatycznej sceny z młodości, kiedy to pewnego dnia podczas wędrówki po litewskich bagnach, odruchowo na widok żmii pełzającej we mchu wystrzelił ze swojej berdanki i praw-

dopodobnie zranił uciekające zwierzę, co zapamiętał na całe życie, a samej scenie nadał później złożone filozoficzne znaczenia. W swoich wierszach pisał, że starał się w życiu kierować zasadą „nie szkodzić", czuł jednak równocześnie, że świat został skonstruowany tak, że nie da się na nim żyć bez szkodzenia, to znaczy ranienia i zadawania bólu innym istnieniom. W głębi ducha trudno nam samym sobie wybaczyć, że istniejemy na Ziemi, bo istniejąc zawsze krzywdzimy inne istnienia, czego poprzez naszą podległość prawom natury nie jesteśmy w stanie uniknąć. O tym właśnie mówiła przypowieść o zranionej żmii.

Grzech prokreacji

Akcenty manichejskie odnajdujemy w całej twórczości Miłosza[12], ale radykalnie manichejską wymowę, nawiązującą do idei samobójstwa antyprokreacyjnego, obecnej w światopoglądzie katarów, miał późny wiersz *Pająk* z tomu *Dalsze okolice*:

> Nie szkodzić. Zaprzestać jedzenia ryb i mięsa.
> Dać się wykastrować, jak Tiny, kot niewinny
> Żadnego z utopionych w naszym mieście kociąt.
> Mieli rację katarzy: unikać grzechu poczęcia
> (Bo albo zabijesz płód i dręczyć będzie sumienie,
> Albo za żywot cierpień będziesz odpowiedzialny).

Grzech istnienia jawił się Miłoszowi w ścisłym związku z grzechem płodzenia. Narodziny jako wygnanie na świat, popęd płciowy jako przyrodnicza siła, która jako bezświadomy mechanizm „niewinnie" wpycha wszystkie istnienia, tak ludzi, jak zwierzęta, w świat materialnej konieczności, to znaczy w ból, cierpienie i śmierć – ten obraz pojawiał się w wierszu *Ciało* z tomu *Na brzegu rzeki*:

> Na ginekologicznym krześle otwarte kolana,
> Bezbronne trzewia targa boleść rodzenia.

[12] Zob. np. *Hymn o Perle* (wstęp i tłum. Czesław Miłosz, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983). Sprawa „grzechu prokreacji" z wielką siłą została postawiona w *Dolinie Issy*. „Właśnie erotyzm jest wkroczeniem najbardziej bezlitosnego elementu. To przecież był zawsze najbardziej drastyczny punkt dla manichejczyków. Prokreacja jako kontynuowanie złego świata". (Czesław Miłosz, *Podróżny świata*). Istotną rolę w refleksji Miłosza nad samobójstwem odgrywała **sprawa lęku przed narodzinami ze skazą**. Renata Gorczyńska zwraca uwagę, że w *Bramach arsenału* Miłosz podkreśla ciągle jakąś skazę: krzywy konik, garbate anioły, ale przede wszystkim pojawia się tam niemal potwór – „dziecko zrodzone z krwi słowiańskiej". Poeta odpowiadał na tę uwagę następująco: „Jest to jakaś obsesja własnego skażenia, bardzo silna u mnie, (…) To zresztą być może łączy mnie z manichejczykami, w tym sensie, że oni byli przeciwko prokreacji, dlatego że świat jest zły, i że być może jestem jakoś napiętnowany na podobnej zasadzie co Buddenbrook u Tomasza Manna. Został artystą, co było skażeniem rodu". (Czesław Miłosz, *Podróżny świata)*.

I krzyk pierwszy, grozy wygnania na świat,
Nad zamarzniętą rzekę, w skamieniałe miasto.

(*Ciało*)

Kobieta jako bezbronne narzędzie bezwzględnej przyrodniczej siły zmuszającej do płodzenia, kobiece łono wyrzucające w świat kolejne ludzkie istnienia – była w takim obrazie dziwna mieszanina litości, wstrętu i oskarżenia. Trochę podobnie o kobiecym łonie rozmyślał już Kain w dramacie Byrona, litując się i oskarżając Adę o grzech poczęcia. W swojej późnej poezji Miłosz z ironią konstatował: „Jeżeli płodzimy dzieci, to jakby mimo woli" (*W tumanie*). Kryła się w tym aluzja do mrocznych dywagacji Schopenhauera, który w swojej antropologicznej wizji akcentował biologiczny przymus rodzenia, który zmienia ludzką istotę w anonimowe narzędzie ślepej woli życia. Nie było tu mowy o żadnej radości rodzenia. Prokreację przedstawiał Miłosz jako efekt ponurej fizjologicznej presji, która zmusza kobietę do sprowadzania na Ziemię kolejnych istot „jednodniowych", rodzących się tylko po to, by cierpieć i umrzeć.

Poczucie, że kobieta jest bezbronną ofiarą grzechu prokreacji, łączył też Miłosz z drastycznymi obrazami wyniszczających porodów, które kobietę sprowadzały do poziomu rodzącego zwierzęcia:

(…) kobiety o oczach czarownic,
Pokręcone, owinięte we wszawe chustki,
Spustoszone przez zwierzęce porody.

(*Czeladnik*)

Kołyska niebytu. Zabić, żeby ocalić przed istnieniem

Temat wycofania się z istnienia, odwołania narodzin, powstrzymania się od prokreacji, chęci niezjawienia się na Ziemi powracał w twórczości Miłosza w rozmaitych wariantach i czasem przybierał kształt medytacji proaborcyjnej. Miłosz popierał prawo kobiet do aborcji, ale inaczej niż feministyczne ruchy proaborcyjne, które prawo to motywowały względami społecznymi, był za prawem do aborcji z powodów filozoficzno-światopoglądowych. Podobnie jak gnostycy uważał, że urodzić się na Ziemi jest raczej rzeczą dość okropną, lepiej zatem do narodzin nie dopuścić, niż zmuszać kolejnego nieszczęśnika do cierpień istnienia w materialnym świecie. W tomie *Piesek przydrożny* znalazł się wiersz *Yokimura,* monolog kobiety rozmawiającej ze swoim dzieckiem, które usunęła w klinice aborcyjnej. Aborcja jawiła się tutaj jako zbawienne oszczędzenie dziecku okropności życia, co przypominało antyprokreacyjne idee gnozy, szczególnie silnie obecne w myśli moralno-religijnej albigensów. Kobieta tłumaczyła swojemu złożonemu do grobu, nienarodzonemu dziecku,

że dzięki nieistnieniu uniknie ono okropności ziemskiej egzystencji, a przyjemności życia, które mogłyby go ewentualnie czekać na Ziemi, ona sama będzie odczuwała jakby w jego imieniu.

Realnej kołysce z żywym niemowlęciem Miłosz przeciwstawiał ocalającą kołyskę niebytu. Tak rysowała się kluczowa metafora, którą opisywał swoje odczucia. W wierszu *Yokimura* motywem głównym aborcji była miłość matki do dziecka i jej poczucie odpowiedzialności za jego los, co przypominało rozmyślania Kaina z dramatu Byrona, który także chciał własne dziecko pozbawić życia, by oszczędzić mu cierpień ziemskiego bytowania. Miłosz-poeta współczuł bohaterce wiersza, Japonce, która na cmentarzu dla dzieci nieurodzonych składała chryzantemy na grobie własnego, usuniętego przez nią dziecka, ale też mocno podkreślał altruistyczne motywy jej decyzji. Kobieta brała na siebie całą winę za swój czyn, choć równocześnie – mimo wyrzutów sumienia – miała poczucie, że podjęła słuszną decyzję. Wina moralna za zadanie śmierci, mogącej uchronić od przekleństwa życia, jawiła się z tej perspektywy jako mniejsza niż zasługa ocalenia człowieka przed okropnością pobytu na Ziemi. **Aborcja jako wyraz miłości**, niedopuszczenie do istnienia jako prawdziwy dar ocalenia przed bólem życia – taka idea miała manichejskie korzenie i z pewnością zostałaby surowo potępiona przez świętego Augustyna i jego następców.

„– Mój synu, byłeś poczęty w miłości" – mówiła w wierszu Miłosza Japonka. – Gdybyś urodził się, „mógłbyś usłyszeć ode mnie o grozie życia na ziemi, której ci zaoszczędziłam". Altruistyczne motywy niedoszłej matki wynikały z jej wiedzy o nieubłaganych prawach dziedziczności. Kobieta z wiersza Miłosza podejmowała decyzję o aborcji, ponieważ obawiała się, że gdyby dziecko urodziła, przekazałaby mu swoje cechy psychofizyczne, które mogłyby tylko zwiększyć jego udrękę bycia na Ziemi, lepiej zatem, że nienarodzone dziecko zostało wyzwolone z istnienia, niż gdyby przyszło na świat. Właśnie jako wyzwolenie z istnienia widział Miłosz wzorem gnostyków aborcję.

> Może zaznałbyś tego, co ja, i zaciskając zęby znosiłbyś latami swój los, bo tak trzeba.
> Cierpiąc, myślałam, mój synu, że odziedziczyłeś po mnie przeklętą wytrzymałość i zdolność do urojeń.
> Wtedy czułam ulgę, mówiąc sobie, że ty przynajmniej jesteś bezpieczny.
> W niebycie jak w kołysce albo kokonie z jedwabnego puchu.
> (…)
> Powzięłam decyzję i wiem, że tak być miało, a winą za to nie obarczyłam nikogo.

Dokonać aborcji, żeby dziecko było **bezpieczne od życia**, to znaczy, żeby nie musiało przez całe lata znosić cierpień istnienia z zaciśniętymi z przerażenia zębami.

Tak rozumiana aborcja stawała się rodzajem samobójstwa antyprokreacyjnego, przecinała łańcuch płodzenia pokoleń, odbierała matce szansę na życie po śmierci we własnym dziecku, jego dzieciach i wnukach. Wykluczała możliwość kontynuacji jednostkowego bytu w ciągłości istnienia rodu. Podobnie myślała Ewa z *Raju utraconego* Miltona, gdy chciała odebrać sobie życie, by uniknąć biologicznego przymusu spłodzenia potomstwa, które byłoby przez nią skazane na dziedziczenie fatalnych skutków grzechu pierworodnego.

Myśl o powstrzymaniu się od płodzenia była treścią wiersza *Walc* z tomu *Ocalenie*[13]. Miłosz młodej kobiecie, beztrosko bawiącej się na balu około roku 1910, pokazywał losy jej przyszłego syna, który – gdyby się narodził – w latach czterdziestych byłby więźniem Oświęcimia. Czy w obliczu takiej perspektywy czekającej dziecko po urodzeniu warto nowego człowieka sprowadzać na świat?[14] Podobna perspektywa pojawiała się już w wierszu *Świty* z przedwojennego tomu *Trzy zimy*, gdzie obraz kobiety stojącej przed lustrem, biologicznie skazanej na rodzenie i naznaczonej piętnem wyniszczających porodów, został skontrastowany z obrazem strasznych losów jej potomstwa, które miało żyć w wieku dwudziestym[15].

---

[13] Wiersz ten napisał Miłosz w okupowanej Warszawie w roku 1942. Jest w nim scena, w której wynurzający się z „odmętu historii" poeta podprowadza beztrosko tańczącą walca kobietę do okna i szepce jej „w ucho": „no patrz". Kobieta zaś zza uchylonej zasłony widzi straszliwy niewolniczy pejzaż przyszłości, a w nim swojego syna, który się dopiero narodzi:

> Jest rzeka na wpół lodami przykryta
> I niewolnicze na brzegach pochody,
> Nad siną chmurę, ponad czarne wody
> W czerwonym słońcu, błysk bata.
>
> Tam, w tym pochodzie, w milczącym szeregu
> Patrz, to twój syn. Policzek przecięty
> Krwawi, on idzie, małpio uśmiechnięty,
> Krzycz! W niewolnictwie szczęśliwy.

Miłosz kończył wiersz akcentem ironicznym. Poeta, znający przyszłość dziecka, mówi do kobiety: – nie myśl o tym, co ci pokazałem, zapomnij, baw się dalej, tańcz i śmiej się w erotycznej zabawie – bo dobrze wie, że wiedza o przyszłości dziecka i tak niczego by nie zmieniła. Jako istota wpisana w monotonne koło narodzin i zgonów kobieta urodzi dziecko bez względu na cokolwiek, bo wszystko musi się zdarzyć tak, jak zostało zarządzone przez Ducha Ziemi, władcę przyrodniczej konieczności.

[14] Sprawy tej nie dostrzega w swojej interpretacji wiersza Miłosza Anna Łebkowska. (Zob. *Wal*c, [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod redakcją naukową Jerzego Kwiatkowskiego, Kraków–Wrocław 1985).

[15] Wiersz ten Miłosz napisał w Wilnie w 1932 roku. Bohaterka wiersza, kobieta stojąca przed lustrem, ze łzami w oczach widzi ślady po dawnych porodach na swoim ciele („kłęby cienkich fioletowych żył" na udach, które „wspominają" to, co ona doświadczyła) i z przerażeniem słyszy równocześnie kroki swojego dziecka, dla którego czas przyszły przygotował drogę „olbrzymią, pustą, mroźną".

> to dziecko goni schodami kamienicy,
> to dziecko biegnie siwym trotuarem.

Cień endury za obrazami Arkadii

W *Traktacie teologicznym* Miłosz przedstawiał kobietę jako „delegatkę natury", która – jak pisał – „ściągnęła Adama w monotonne koło narodzin i zgonów" (*Tak więc Ewa*). Z tej perspektywy płodzenie jawiło się jako grzech prokreacji, do którego mężczyzna został przez „delegatkę natury" zmuszony. Tak jak mityczna „Wielka Matka Ziemia", którą czczono w epoce paleolitu, kobieta rodzi i przechowuje popioły – obraz taki mógł oznaczać, że rodzenie to w istocie stwarzanie śmierci, co zresztą mówiła już w *Raju utraconym* Miltona Ewa, odkrywając swoje biologiczne przeznaczenie, w które wtrącił ją Upadek. Podobnie rzecz widzieli bohaterowie dramatów Becketta, którego Miłosz atakował wielokrotnie za taką właśnie wizję życia.

> Stąd być może lęk mężczyzny przed obietnicą miłości,
> która nie jest inna niż obietnica śmierci

W *Traktacie teologicznym* Miłosz posuwał się zresztą jeszcze dalej, utożsamiając z winą samo istnienie w świecie materialnym, na które kobieta skazuje dziecko, rodząc je. Samo istnienie zasługuje na karę za to, że jest naszą zgodą na obecność w materii: „Nieszczęście było według mnie karą za moje istnienie" (*Dlaczego nie przyznać*). Choć równocześnie kobiecie jako „delegatce natury", wrzucającej dziecko w diabelską przestrzeń materialnego świata, Miłosz przeciwstawiał Matkę Boską jako matkę Tego, który zwyciężył śmierć, a więc pokonał nieubłagane prawa natury. W finale życia zaś Miłosz starał się modlić do Panny z Lourdes i Fatimy, ale pytania o grzech prokreacji pozostawały.

W tym samym bowiem *Traktacie teologicznym* Miłosz przypominał o swoich silnych związkach z myślą albigensów, więcej: z ich pragnieniem wyzwolenia się ze świata materialnego poprzez gnostyczne samobójstwo. W objaśnieniach do *Traktatu teologicznego* pisał: „Jak albigensi tęskniłem do wyzwolenia. Ponieważ albigensi, czyli katarzy, uważali świat materii za nieuleczalnie zły, w czym byli następcami herezji manichejczyków, przyzwalali na samobójstwo przez zagłodzenie się, tak zwaną endurę". Tak właśnie cień endury pojawiał się w tle ekstatycznych wierszy wysławiających zmysłową urodę Ziemi i „ciemną słodycz kobiecego ciała".

> Jeszcze daleko słychać śmiech –
> na nowo, wszystko na nowo pozna
> i drogą olbrzymią, pustą, mroźną,
> dzwoniącym grzmotem tętnic obszarem
> pójdzie jej dziecko. I zawyje czas.

W wierszu nie było ironii. Dominowało współczucie i litość dla kobiety jako istoty biologicznie skazanej na wieczne powtarzanie tych samym sytuacji ludzkiego losu.

Ratowała Miłosza przed pokusą, jak pisał w 2002 roku, „Storge, miłość opiekuńcza" do ludzi i wdzięczność do Boga, w całej jednak jego twórczości nie ma nawet jednego wiersza o radościach ojcostwa: radości z posiadania synów, radości z ich wychowywania, radości z patrzenia na ich dojrzewanie, radości z podróżowania z nimi. Nie znajdziemy też ani jednego wiersza o radościach macierzyństwa, kobiecej radości bycia w ciąży, rodzenia dziecka, cieszenia się z bycia matką.

W późnej starości Miłosz napisał wiersz *Antegor*. W wierszu tym odtwarzał sposób myślenia chrześcijańskiego gnostyka o prokreacji i seksie – jako dziele Księcia Tego Świata. Bohater wiersza, przekonany, że świat materialny podlega „diabelskiemu prawu konieczności", szukał więc nadziei dla siebie w życiu niezgodnym z naturą, to znaczy poza przestrzenią diabelskiego prawa konieczności. Prawu temu podlega bowiem „każdy, kto chce żyć jak inni: Jeść, pić, pracować, płodzić dzieci". Wyliczenie to brzmiało niczym manichejski rejestr grzechów ust, rąk, łona. Niczym gnostycy Antegor właściwie w każdej czynności życia – szczególnie w aktywności seksualnej – widział jakąś formę grzechu istnienia. Z takiej perspektywy płodzenie dzieci jawiło się jako dzieło diabelskiej przyrodniczej konieczności. Ponieważ władza Boga nad światem materialnym jest ograniczona i Bóg ingeruje w porządek istnienia nadzwyczaj rzadko, Antegor, by zjednać sobie Jego łaski, starał się w trudnych chwilach żyć wbrew naturze, to znaczy wbrew biologicznym koniecznościom własnego ciała, przekonany, że „akt seksualny oznacza przyjęcie / warunku: »Chcesz żyć, no to umrzesz«", „pewny, że (…) jeżeli nie opowie się po stronie życia, / Którego akt seksualny jest symbolem", Bóg będzie mu sprzyjać i uratuje go z każdej opresji. „Dlatego w niebezpieczeństwie narzucał sobie długie okresy wstrzemięźliwości", wstrzymując się od kopulacji i prokreacji. Wiersz miał tonację ironiczną, bo Antegor zwracając się przeciwko życiu, chciał sobie właśnie dzięki Bożej łaskawości życie zapewnić, jego manichejskie przekonania dotyczące seksu i prokreacji wcale jednak nie były przez Miłosza ośmieszane. Przeciwnie: harmonizowały z opiniami rozproszonymi w wielu innych wierszach.

W roku 1976 Miłosz napisał wiersz zaczynający się od słów „Anioł śmierci powabny…" (opublikowany w tomie *Piesek przydrożny*). Rysował w nim perspektywę bardziej osobistą, ale i ona ściśle wiązała się z egzystencjalnym uogólnieniem, które sformułował już w wierszu o swojej próbie samobójczej z czasów młodości. Choć w tym samym czasie pisał wiersze, w których starał się wyzwolić z przekleństwa „Ziemi Ulro", budując mocne obrazy piękna materialnego świata, tutaj pisał o swoim pragnieniu odwołania własnego urodzenia i powrotu do zupełnej nicości. Do głosu dochodziło marzenie o absolutnej anihilacji, niechętne nawet myśli o zmartwychwstaniu, chociaż w innych wierszach Miłosz pisał o swojej nadziei na zmar-

twychwstanie, łącząc je z bliską sobie ideą *apokatastasis*, to znaczy z ideą zmartwychwstania wszystkiego, co od chwili Stworzenia na Ziemi istniało. W małym fragmencie wiersza zostały skupione radykalne idee, dobrze znane gnostykom: być i cierpieć to jedno; być to nieuchronnie zadawać ból innym istnieniom, czego uniknąć można tylko poprzez odmowę życia. Dlatego na pytanie Hamleta: być czy też nie być?, w 1976 roku w miejsce marzenia o pośmiertnej apokatastazie, Miłosz wybierał ulgę zupełnego nieistnienia i może właśnie dlatego wiersz ten opublikował dopiero w 1997 roku.

Nie być, nie cierpieć
Nie zadawać bólu.
Odwołać całe
Jedno istnienie,

Żeby nie zostało
Nawet wieści po mnie,
Ani pamiątki,

(*Nic*)

Była to jednak tylko jedna z wielu linii twórczości Miłosza, bolesna i dramatyczna, która w ostatecznym rozrachunku nie zwyciężyła. Miłosz – skarżąc się na bolesność życia i zachwycając się urodą rzeczy istniejących, pragnąc wydostać się z materialnego świata i pisząc ekstatyczne hymny na cześć materialnego świata – dożył do późnej starości. Nie zmienia to jednak faktu, że idea samobójstwa egzystencjalnego, w mniejszym lub większym stopniu towarzysząca mu przez wiele lat, odegrała ważną rolę w całości jego poetyckiego dzieła, wiążąc się ściśle z nieortodoksyjną, a nawet buntowniczą lekturą kanonicznego dzieła europejskiej cywilizacji: księgi Hioba, na której święty Augustyn oparł swoją radykalną odmowę prawa człowieka do samowolnego przejścia na drugą stronę.

Być może jednak tak rozumiany **dyskurs nieistnienia**, przewijający się przez całą twórczość Miłosza, obecny w niej od tomu *Trzy zimy* po tom *Wiersze ostatnie*, był jednym z podstawowych dyskursów jego twórczości. Przypuszczenie takie z pewnością dość radykalnie zmienia dominujący dzisiaj obraz osoby i dzieła poety. Gdyby jednak tak rzeczywiście było, dyskurs ten – zazwyczaj przez badaczy przemilczany bądź uznawany za marginalny – należałoby włączyć do całościowego obrazu jego pisarstwa, to znaczy czytać przytoczone wyżej wiersze i sformułowania nie tylko jako świadectwa chwilowych, przemijających stanów depresyjnych, lecz także jako istotne świadectwa trwałych, tanatycznych składników światopoglądu, które były obecne i w innych jego dziełach. Dzieła te należałoby zatem interpretować w tym kontekście inaczej niż dotąd, to znaczy z uwzględnieniem owego utajone-

go, trwałego tanatycznego podkładu. Wówczas może i arkadyjski *Świat* nabrałby innych, niedostrzeganych dotąd znaczeń. Pod koniec swoich dni Miłosz wyznawał, że przez całe swoje twórcze życie ukrywał przed publicznością coś, co w sobie uważał za naprawdę istotne, a czego nie potrafił i nie ośmielał się ujawnić. Owe treści nieodsłonięte określił słowem „to", którego zagadkowe sensy nie są łatwe do rozjaśnienia. Niewykluczone jednak, że właśnie linia dyskursu nieistnienia, obecna pod powierzchnią wielu jego tekstów, znikająca w arkadyjskim słońcu zachwytów nad urodą świata i wydostająca się co jakiś czas ciemną linią na powierzchnię wiersza, prowadzi właśnie ku owemu tajemniczemu, skrywanemu miejscu, chociaż z pewnością Miłoszowe słowo „to" oznaczało dużo więcej niż tylko egzystencjalną odrazę wobec biologicznego przymusu istnienia w materialnym świecie, przed którym wzdragała się wrażliwość „sekretnego zjadacza trucizn manichejskich".

Nie wydaje się też całkiem absurdalne przypuszczenie, że właśnie pisanie takich wierszy jak te, w których zza słonecznych „ogrodów pasterskich" przeświecał mroczny cień gnostycznej endury, pomagało Miłoszowi żyć i zapewniło mu długowieczność.

Rozpacz bowiem bywa czasem prawdziwie życiodajnym pokarmem dla duszy, o ile jest zamieniona w słowo poezji, które potrafi nas wyprowadzić poza traumę bolesnego spotkania ze światem.

RENATA GORCZYŃSKA

Idea grzechu w poezji Czesława Miłosza

> Czyniąc dobro, czynimy razem zło, równe szale, nie więcej, i na ślepo spełniane przeznaczenie.
>
> *Powrót, Dalsze okolice,* 1991

„Czuję się w obowiązku stwierdzić, że nie jestem poetą katolickim" – oznajmił Czesław Miłosz pod koniec przemówienia z okazji nadania mu profesury *honoris causa* na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w 1981 roku. Po tym zaskakującym, choćby ze względu na miejsce uroczystości, wyznaniu dodał jednak istotne wyjaśnienie: „Kto stosuje w literaturze ten epitet, zakłada tym samym, że inni, bez tego wyróżnika, nie są katoliccy".

Trudno nie przyznać racji poecie, który w tomie *Nieobjęta ziemia* umieścił zaczerpniętą z Pascala myśl „Przeczyć, wierzyć i całkowicie wątpić jest tym dla człowieka, czym bieg dla konia", a w napisanym pod koniec życia *Traktacie teologicznym* zauważył: „w sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji". Przyznaje się w nim, nie po raz pierwszy, do „skłonności szczególnej / niemal manichejskiej odmiany chrześcijaństwa". We wcześniejszym o dwadzieścia lat poemacie *Gdzie wschodzi słońce*… odwołuje się do wspomnień z czasów szkolnych: „Pamiętasz swój podręcznik historii Kościoła? Nawet kolor stronicy, zapach korytarzy. / Zaiste, wcześnie byłeś gnostyk, marcjonista". I choć przez całe swoje długie życie studiował dzieła myślicieli i poetów uznawanych przez Kościół katolicki za heretyckie, w wierszu *Świadomość* z lat osiemdziesiątych umieścił następujące *credo*: „I wiernie przechowuję modlitwę w katedrze: Jezu Chryste, Synu Boże, oświeć mnie, grzesznika".

Poeta litewski i badacz literatury Tomas Venclova zauważył, że poezja Miłosza, jak i w ogóle cała poezja, jest aktem pokuty. O ile ta teza w odniesieniu do poezji *per se* wydaje mi się przesadzona, to u Miłosza pojęcia *grzech, grzeszność*, *grzesznicy* (czyli ogół ludzkości, jak i on sam) pojawiają się w jego poezji na tyle często, że należałoby się nad nimi solidnie zastanowić. Pokusiłam się nawet o pewną statystykę. Otóż w wydanym ostatnio tomie *Wiersze wszystkie*, na który składa się około ośmiuset utworów poetyckich Miłosza, w ponad siedemdziesięciu z nich myśl autora krąży wokół

tego tematu. Co więcej, znaczna ich część stanowi rodzaj ubranego w formę literacką rachunku sumienia, spowiedzi lub modlitwy, a nawet swoistego egzorcyzmowania („Odejdź ode mnie, duchu nieczysty…"). Nie wliczyłam do tej grupy wierszy podejmujących tematykę zła, lecz jedynie grzechu w rozumieniu zło-czynienie. To duchowe samobiczowanie w odniesieniu do „ja" lirycznego, połączone ze „skrupulatnym sumieniem" autora, cechą niejednokrotnie przezeń podkreślaną, wydaje mi się charakterystyczne nie tyle dla naszej epoki, lecz minionych wieków potęgi Kościoła. Miłoszowy podmiot liryczny często utożsamia się z grzesznikami z czasów baroku ze wszystkimi jego turpistycznymi atrybutami, jak w *Rozmowach na Wielkanoc 1620 roku*, czy w cyklu *Na trąbach i na cytrze*, nawiązującym do XVII-wiecznego moralitetu *Tragedia polskiego Scilirusa* Jana Jurkowskiego, gdzie pojawia się, podobnie jak w *Mojej wiernej mowie* Wielki Chwał, podtrzymujący grzesznikowi połę płaszcza. Oba wiersze mają wymiar eschatologiczny. W pierwszym z nich persona, niewierząca w duszę nieśmiertelną (czyli nie tyle kalwin, jak się do niej zwraca diabeł, lecz raczej socynianin, czyli brat polski), po śmierci może odrodzić się jako roślina lub ptak, albo rozpłynąć się, stracić poszczególność w wielkiej szczęśliwości boskiej. Wypada w tym miejscu wtrącić, że według naturalnej religii litewskiej życie po śmierci może trwać jeszcze latami, za sprawą boga Dievasa, który jest wspomniany w tym wierszu. Ci zwłaszcza, zgodnie z tymi wierzeniami, co umierają młodo, przybierają postać drzew lub zwierząt, głównie ptaków. Jest to więc rodzaj archaicznej metempsychozy.

W drugim z wierszy na podmiot liryczny czyha śmierć z czarnym ziobrem i otchłań piekielna, pełna splątanych kości. *Rozmowy na Wielkanoc…* (*nota bene* rok 1620 to rok śmierci księcia Janusza Radziwiłła, czołowego litewskiego kalwina) są chyba w większym stopniu dialogiem rozgrywającym się w sumieniu samego autora niż portretem odległego kalwińskiego przodka Miłosza, bo grzeszna persona odwołuje się do wstawiennictwa Matki Boskiej u Zbawiciela, a jak wiadomo kalwinizm, jak i inne odłamy protestantyzmu odrzucały kult świętych i Marii. Także w innych wierszach Miłosza to właśnie Matka Boska, od młodzieńczej *Bramy wieczoru*, przez *Madonnę Ocalenia*, do której zanoszą modły żeglarze i rybacy – „Matko, ratuj mnie, grzeszne moje życie", po późną *Piękną Panią* z *Traktatu teologicznego* jest tą, która okazuje łaskę grzesznikowi. W *Gdzie wschodzi słońce…* poeta nawiązuje do autentycznego wydarzenia z dzieciństwa, gdy matka ofiarowała go Matce Boskiej Ostrobramskiej, by go ocalić od grożącego mu śmiercią dyfterytu. Czy to był powód jego wieloletniego, nawet w okresach zwątpienia religijnego, przywiązania do uosabiającej dobro Maryi?

Jean Delumeau, francuski historyk i religioznawca w pasjonującej rozprawie *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu w XIII–XVIII wieku* uczynił z ciężkiego – jak

pisze – „nadpoczucia winy" w historii Zachodu, czyli wyolbrzymienia rozmiaru grzechu w stosunku do wymiaru wybaczenia, główny temat swoich badań. Podaje w swej rozprawie, że z upływem lat liczba grzechów rosła lawinowo, a obowiązek corocznej spowiedzi, wprowadzony na Soborze Laterańskim w 1215 roku, stał się środkiem nacisku na wiernych i budził powszechną trwogę. Bo trzeba wziąć pod uwagę, że zgodnie z teologią Augustyna, narodziny ludzi są początkiem ich zbrodni. Bóg zrzuca do Piekła całą ludzkość grzeszną w Adamie. Uratują się nieliczni wybrańcy. Myśl gnostycka i manicheizm, które przeniknęły do chrześcijaństwa, wzmogły potępienie życia seksualnego. Mizoginizm zaprowadził Augustyna aż do rozmyślań, po co Bóg stworzył kobietę. Czy nie lepiej by było, stawia retoryczne pytanie, gdyby istnieli sami mężczyźni w przyjaznych związkach? Jakby pomijał w tym rozumowaniu oczywisty fakt, że w ten sposób ludzkość w szybkim tempie by się samounicestwiła. Język katechetów coraz bardziej upodabniał się do języka prokuratorów i bezwzględnych sędziów, którzy szafowali karami wiecznego potępienia nawet za zapomnienie któregoś z grzechów w czasie spowiedzi. Wprowadzono ich kategorie – od śmiertelnych do lekkich i wobec świeckich zaczęto wymagać życia zgodnego z ascetycznymi nakazami życia zakonnego, a grzechy cielesne stały się dla kleru wręcz obsesją. Scholastycy wyodrębnili szesnaście rodzajów takich grzechów, od pocałunku do zoofilii. Miłosz w młodości zaczytywał się w *Wyznaniach* świętego Augustyna, więc z pewnością zostawiły one trwały ślad na jego wyobraźni, a jego prefekt w męskim gimnazjum, ksiądz Ch. [Chomski], adresat dwóch wierszy – młodzieńczego i późnego – był rodzajem fanatycznego katechety, z furią zwalczającego grzech nieczystości i głoszącego rychłą Apokalipsę w „wieku nazbyt grzesznym". Poeta tyleż mu ulegał, co się buntował: „o światło potępienia, wieczną zatratę modliłem się wtedy…". Wczesny wiersz zwrócony do księdza Ch. kończy się „pogodzeniem po długim skłóceniu", choć ostatnia jego część, oddzielona podtytułem *Przesłanie* jest zwrócona do zgoła odmiennego, świeckiego mistrza – Jarosława Iwaszkiewicza, czciciela Dionizjusza. Intrygujące to przeciwstawienie. Podobny zabieg zastosował stary Miłosz, w wierszu *Ksiądz Ch. po latach*, napisanym na wieść o śmierci 97-letniego kapłana, gdzie wyjawia istotę sporu z ascetą: „Nie byłem człowiek duchowy, ale wciałowzięty / Wezwany, żeby odprawiać dionizyjskie tańce". Wyobraźnia religijna czy wręcz teologiczna od samego początku zderza się w jego twórczości z wyobraźnią erotyczną, jak w znanym jego wierszu *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky, na lotnisku dajmy na to w Minneapolis*. Stary lubieżnik z rozkoszą wpatruje się tam w młode kobiety. I znowu rozgrywa się dialog między nim a Kusicielem. Brat teolog, jak Miłosz nazywa siebie w innym wierszu, *Poeta siedemdziesięcioletni*, daje się uwieść Erosowi, ale kiedy zwycięża *amore profano*, następu-

je wkrótce potem ciemna refleksja nad grzechem. W jego poezji jesteśmy świadkami stałego napięcia w dialektyce rozumu, duchowości i zmysłowości. W dziesiątkach wierszy z różnych okresów jego twórczości pojawia się diabeł jako inicjator pokus i głosiciel nicości. Czy stanowi wyłącznie figurę retoryczną? Niekoniecznie. Zacytuję zdanie z listu młodego Miłosza do Iwaszkiewicza: „Jarosławie, wierzę w Diabła, naprawdę wierzę – on jest ciągle przy mnie – od dzieciństwa kusi". Zgoda, te młodzieńcze listy pisane są na wysokim diapazonie emocjonalnym, ale różne *daemones* i *Satanas* nawiedzają personę ze zdumiewającą częstotliwością przez długie lata, nasilając swą obecność w późnej poezji Miłosza.

Czy tylko do zbiegów okoliczności należy zaliczyć fakt, że w pierwszym opublikowanym wierszu 19-letniego wówczas poety, zatytułowanym *Kompozycja* (*Alma Mater Vilnesis*, 1930) rozlega się z ambony głos mnicha: „Kazanie ma o wojnie / którą wiedziemy ze światem i długo bije we mnie echo: bracia moi, śmierć jest wielkim grzechem". Choć w dalszej części wiersza barokowy kościół zamienia się w teatr, pojawia się „owoc" i „męskie ciało", to jednak najsilniejsze jego wersy odnoszą się do Grzechu Pierworodnego. Dogmatyczni teologowie stawiali równanie: grzech to śmierć. Śmierć stanowi zapłatę za Grzech Pierworodny. Choć doktryna tego grzechu pojawiła się u świętego Pawła, (w Księdze Rodzaju nie ma o nim mowy), przypomnę, że jego kanon stworzył święty Augustyn. Jak nauczał w IV wieku Ojciec Kościoła święty Jan Chryzostom, ludzie żyjący w grzechu niczym nie różnią się od martwych. „Grzesząc – utrzymywał – wierzgasz jak osioł, rżysz do kobiet jak ogier, jesteś żarłoczny jak niedźwiedź". To obrazowe objaśnienie pasuje jak ulał do młodego Miłosza. W jego ówczesnych listach do Iwaszkiewicza ujawnia się charakterystyczne i w późniejszych latach rozdarcie metafizyczne: „Ach, ten chrześcijański masochizm. Czuję się tylko wtedy dobrze, jeżeli mam grzech, jeśli mogę powiedzieć o mojej małości po prostu… Psiakrew, umysłowość mnicha".

W swych gwałtownych w tonie listach do starszego poety 20-letni Miłosz wcześnie formułuje istotę swojego powołania: „jest religia i jest poezja, reszta k'czortu". Cztery lata później pisze na stypendium w Paryżu wiersz w formie listu, zwracając się do przyjaciela z czasów studenckich, Jerzego Zagórskiego: „Jerzy, Jerzy, czyż to jest pycha, kiedy wiara się nam odsłania / i łaska nie widzenia, ale dotykania / do praw i dziejów, które w ludziach śpią? Grzeszny, nędzny i nagi jestem przed tym, który włada / i w czarny piach, w surowe wody rzuca mną". W finale wiersza pada apokaliptyczna przepowiednia: „To będzie wielkich tajemnic wyjaśnienie, / czerwona puszcza rozdarta przez sine płomienie, / ażeby spełnił się ogień, dotychczas niewytłumaczony, ten co we śnie nas dogania". Jak wiadomo, w symbolice chrześcijańskiej ogień pełnił dwojaką rolę: w piekle był wieczną karą dla grzeszników, nato-

miast w czyśćcu miał moc oczyszczającą dusze. O którym z nich pisał w tym wierszu Miłosz? Nie do końca wiadomo. W każdym razie autor pozostawał już wtedy pod dużym i trwałym do końca życia wpływem Oskara Miłosza, poety i wizjonera, który przeżył podobne do Pascalowskiej „nocy ognia" doświadczenie mistyczne. Zastanawiające, że tego wiersza Czesław Miłosz nie włączył do tomu *Trzy zimy*.

Od tego czasu grzeszna tematyka w jego poezji na szereg lat schodzi na dalszy plan. Andrzej Franaszek w swojej *Biografii* Miłosza cytuje zapis w dzienniku bez wątpienia katolickiego pisarza Jerzego Zawieyskiego po ich spotkaniu w Paryżu w 1957 roku: „Nie poruszyliśmy żadnych spraw dotyczących jego konwersji. Obserwowałem ciągle, czy zmienił się pod wpływem życia religijnego i jak?". Komentarz Franaszka brzmi następująco: „Czy graniczną sprawą miał być katolicki ślub [z Janiną Miłoszową, matką ich dwojga synów] i pojawienie się w jego otoczeniu księży? Niewątpliwie w tych i następnych latach bardzo interesował się myślą religijną. Neli Micińskiej [wieloletniej przyjaciółce] wyjaśniał: »Jedyną dziedziną, w której naprawdę się korzysta, jest teologia. Co poeta może bez teologii?«". Później w gronie jego bliskich przyjaciół znaleźli się trapista ze stanu Kentucky i myśliciel Thomas Merton oraz znamienity biblista, ksiądz Józef Sadzik, mieszkający w Paryżu. Ze względu na dzielące ich odległości ich przyjaźń miała głównie charakter korespondencyjny, ale dzięki opublikowanym listom mamy wgląd w metafizyczne rozdarcia poety.

Z tego okresu pochodzi szereg wierszy poświęconych grzechom, pisanych we Francji i następnie w USA. W *Mistrzu* słyszymy głos genialnego kompozytora, zapewne Beethovena, skoro jest wspomniana jako jego dzieło *Missa Solemnis*. Ale to tylko kostium, bo istotą rozważań jest wspólna cecha wielkich artystów. Pojawia się tu częsty u Miłosza motyw Faustowski, pakt z diabłem w imię osiągnięcia doskonałości. Towarzyszy mu niedookreślone poczucie winy: „Jakie piękne dzieło / zdoła okupić uderzenie serca / żywej istoty i komu wystarczy / Uczynki wyznać, które trwają wiecznie?". Domyślać się tu można kodu osobistego. I dalej pada pytanie, na które nie ma odpowiedzi: „Czy Bóg chce, żebyśmy gubili dusze, / Bo tak ma tylko dar nieskazitelny?". Ale to może pycha, która dyktuje personie takie usprawiedliwienie? Dlatego *Mistrz* kończy się kodą w ciemnej tonacji: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe". Przychodzi na myśl sławna sentencja Zygmunta Krasińskiego z *Nie-Boskiej komedii*: „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością". To kolejny wielki temat poezji Miłosza: niemoralność sztuki i jej twórców.

Poeta stwarza obrazy piekła zgodnego z ikonografią średniowieczną czy barokową, ale i współczesną, jak w wierszu *Ustawią tam ekrany*, pisanym już w Kalifornii. To niczym *driver-in movie,* gdzie ukazuje stale ten sam film ze wszystkimi szczegółami z życia persony: „Wkraczają tak powoli w ogień, który zabrał ich i mnie". W sąsiadu-

jącym z nim wierszu *Po drugiej stronie* z tomu *Król Popiel*, z mottem ze Swedenborga, ukazuje się oniryczna wizja nędznego piekła – zrujnowanych miasteczek, strawionych przez ogień ruder. W tym samym zbiorze, w części trzeciej *Trzech rozmów o cywilizacji* pojawia się znaczący wers: „Gdybym wiedział to jedno, nic, tylko to jedno: / czym się różni żal za grzechy od urażonej ambicji".

Pycha, czyli *Superbia* (dziś powiedzielibyśmy raczej nadmiernie rozbudowane ego), jest pierwszym z siedmiu grzechów głównych, zdefiniowanych przez eremitów w IV wieku w rejestrze znanym później jako SALIGIA (od pierwszych liter łacińskich nazw tych uchybień natury ludzkiej) i ochoczo przejętych przez scholastyków. W swojej poezji Miłosz często się z niej spowiada czytelnikom – „Pycha ciała i sława" – pisze w cyklu *Miasto bez imienia*. W latach siedemdziesiątych napisał przewrotny szkic pod tytułem *SALIGIA*. Rozpoczyna od wspomnienia swoich dziecięcych wyobrażeń uczynków, kryjących się za tajemniczymi nazwami tych grzechów, powołuje się na ich etymologię w różnych językach, aż przechodzi do poważnych medytacji nad nimi. Bo pycha – jak pisze w wierszu *List*, zwróconym do hinduskiego myśliciela Raja Rao, to nie tyle jeden z grzechów głównych, lecz sama istota Upadku: „Obraz mnie samego / ogromnieje na ścianie, / a na jego tle / jak lichy jego cień. / Tak to uwierzyłem / w Grzech Pierworodny / który nie jest niczym innym / niż pierwszym zwycięstwem ego".

Miłosz wielokrotnie rozmyślał nad tym artykułem wiary, żeby na koniec stwierdzić, że go rozumowo nie ogarnia. „Katolickie dogmaty są jakby o parę centymetrów / za wysoko (…) Tajemnica Trójcy świętej, tajemnica Grzechu / Pierworodnego i tajemnica Odkupienia / są opancerzone przeciw rozumowi" – czytamy w *Traktacie teologicznym*, dziele – jak wyznaje persona – napisanym „żeby okupić grzech / samolubnej pychy". Najwyraźniej nie pojmował ich w sensie logicznym również Tomasz z Akwinu, pisząc, że istnieją prawdy dla rozumu niedostępne, jak Trójca święta, grzech pierworodny, wcielenie, stworzenie świata. Poznać je można jedynie przez objawienie. A Miłosz często wracał w swych lekturach do *Summy teologicznej*, czego śladem jest choćby wiersz *Dużo śpię*: – „Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu albo »Śmierć Boga« (to takie protestanckie dzieło)". Przypomnę, że teologiczny spór o grzech pierworodny przyczynił się do rozpadu Kościoła na katolicki i protestancki, więc sprawa miała potężny wymiar i religijny, i społeczny. Czesław Miłosz szukał oswobodzenia się z tego pancerza u wizjonerów i mistyków – Swedenborga, Blake'a, Jakuba Boehme, Oskara Miłosza, pragnąc w swoich rozważaniach połączyć naukę, wiarę i wyobraźnię. Blake uwalniał człowieka od winy Upadku, który w jego myśli był po prostu wpisany przez Boga w dzieło stworzenia. A jednak Miłosz, podzielając jego poglądy, o czym świadczy *Ziemia Ulro,* po wizycie w muzeum Prado, gdzie

długo medytował nad tryptykiem Hieronima Boscha *Ogród ziemskich rozkoszy*, napisał w poemacie pod tym samym tytułem: „Tak więc można wnioskować, że ludzkość jest po to / Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło / Którego istotą jest trwanie. Reszta, tj. niebiosa, Otchłanie, krążące światy są tylko na mgnienie".

Choć Ewa w tym poemacie przedstawiona jest wręcz z czułością, jako „wspólniczka w grzechu", a w imię tego związku podmiot liryczny – Adam jest gotów jeść owoce z drzewa wiadomości i „krętymi drogami przemierzać pustynie", to Miłosz w swoim późnym wierszu *Wanda* pisze wprost: „Nie wdawaliśmy się nigdy ze sobą w romanse / Podróżując, braliśmy dwa pokoje, / ponieważ seks jest diabelski. Tak wierzyłem i nadal tak podtrzymuję. A ktokolwiek sądzi inaczej, Oddaje się we władzę Ducha Ziemi". W dalszej części tego wiersza pada jednak rozbrajające wyjaśnienie: „A zresztą, Wando, nie byłaś pokusą. / Duża, ogromna, i raczej nieładna". W wierszu *Pająk* poeta idzie dalej, bo opowiada się przeciwko prokreacji: „Mieli rację katarzy: unikać grzechu poczęcia / Bo albo zabijesz płód i dręczyć będzie sumienie, / Albo za żywot cierpień będziesz odpowiedzialny".

Z cytatów wybranych na cel dzisiejszego wystąpienia można wywnioskować, że poezja Miłosza ma ton wysoce moralistyczny, a jej autor narzucił sobie i nam – jej czytelnikom – wór pokutny. Tak jednak nie jest, bo przemilczam tu jego wspaniałe wiersze pełne ekstatycznego zachwytu nad światem, gdy jego dajmonionem jest Eros. Te jednak nie mieszczą się w wywodzie o grzechach w jego poezji, w większości przypadków zgodnym z dogmatyką chrześcijańską. Istnieje ponadto pewna grupa utworów poetyckich Miłosza związanych ze złamaniem tabu naturalnej religii litewskiej. W powszechnie znanym jego wierszu z 1980 roku, *Rue Descartes* zaskakujące są dwie ostatnie strofy, jakby niepasujące do wizji rozpolitykowanego Paryża z czasów jego pobytu na stypendium w połowie lat trzydziestych: „A z ciężkich moich grzechów jeden najlepiej pamiętam, / Jak przechodząc raz leśną ścieżką nad potokiem, / Zrzuciłem duży kamień na wodnego węża zwiniętego w trawie. / I co mnie w życiu spotkało, było słuszną karą, / Która prędzej czy później łamiącego zakaz dosięgnie". Motyw kary za zabicie węża powraca w napisanym dwadzieścia lat później wierszu *Vipera Berus* – wspomnieniu pewnego zdarzenia z młodości: „Próbowałem spowiedzi / ale nic nie umiem wyznać (…). I dalej noszę w sobie zwiniętą żmiję winy. / A to dla mnie wcale nie abstrakcja. / Stoję na mszarnie w Raudonce koło Jaszun / I ogon żmii właśnie znika w kępie mchu / pod karłowatą sosenką / Kiedy naciskam cyngiel i wywalam ładunek śrutu z berdany".

W naturalnej religii litewskiej istniał, zapewne jeszcze chtoniczny, kult węży. Pisał o tym już XV-wieczny kronikarz Jan Długosz: „Czcili oni [Litwini] boga Eskulapa w formie węża. Mógł karać na zdrowiu, sprowadzać kalectwo i chorobę". Takich

świętych węży było kilka. Auszautsowi i Potrimpusowi składano ofiary z dzieci. Zaltis (litewska nazwa zaskrońca), był wyobrażany pod postacią pięknego młodzieńca, przyjaciela bogini Saule (Słońca). Jego kapłani, poddając się ekspiacji, otrzymywali dar jasnowidzenia. Zielony wąż był symbolem płodności i dobrobytu i chronił domowego ogniska. Zostawiano mu na progu miseczkę z mlekiem. Zastanawiam się, czy „miseczki z kolorami", które podmiot liryczny wiersza *Moja wierna mowo* stawia przed nią, nie są echem tamtych wierzeń.

O królowej węży Egle, jednym z najciekawszych mitów bałtyckich, pisał Oskar Miłosz w swoich *Baśniach i podaniach litewskich.* Czesław przetłumaczył je z francuskiego po powrocie z pierwszej wyprawy na zachód Europy, w 1932 roku, ale mógł je znać w dzieciństwie, w wersji ludowej, opowiadanej przez służbę w dworku w Szetejniach. Symptomatyczne, że w swoich wierszach o proweniencji litewskiej skupił się znowu na grzechu. Mógł przecież wybrać niezwykle nośny dla poezji motyw metamorfozy ludzi w drzewa – zwłaszcza jodły, jesiony i osiki. Inna rzecz, że ślad tych wierzeń też znajdziemy w jego wierszach, zwłaszcza silną identyfikację persony z dębem, świętym drzewem litewskim. Stąd jego ścięcie, zniszczenie, jest świętokradztwem.

W niniejszym szkicu zaledwie zasygnalizowałam ideę grzechu w poezji Miłosza. Choć poeta w wielu razach daje wyraz katolickim dogmatom, dotyczącym występków, to jednak pociąga go koncepcja predestynacji, wzięta z kalwinizmu, o czym świadczy choćby fragment jego wiersza, zacytowany w motcie mego wystąpienia. W każdym razie temat zasługuje na dużą pracę badawczą. Zakończę więc tylko dwoma krótkimi cytatami.

W prozopoezji *Zdania*, pochodzącej z 1975 roku Miłosz zapisał kilka uwag na interesujący nas temat: „Bogobojny: Więc jednak wysłuchał Bóg prośby mojej i pozwolił, abym grzeszył na jego chwałę". Ten paradoks zawdzięczamy świętemu Pawłowi – „Ludzie grzeszą, aby łaska obfitowała". I tuż obok pada następne zdanie „Pocieszenie: Uspokój się. I twoje grzechy, i twoje dobre uczynki / okryje niepamięć".

I tu się Czesław Miłosz pomylił. Badacze jego dzieła do tego nie dopuszczą.

ALEKSANDER FIUT

Zwiedzanie zaświatów

Wciąż nienasycony widokami ziemi, Czesław Miłosz niestrudzenie wędrował w swoich wierszach przez rozmaite epoki historyczne, kraje oraz kontynenty, poznawał miasta w Europie i w Ameryce, zatrzymywał nad wieloma rzekami i jeziorami, w dolinach, górach i na pustyni. Ale równie często – szczególnie w późnej poezji – zaglądał w zaświaty. Pisał w *Drugiej przestrzeni*, że zapełnianie obrazami krain pośmiertnych należy do najważniejszych potrzeb człowieka, bowiem bez istnienia „drugiej przestrzeni" rozpada się porządek bytu, zatraca moralna wrażliwość i gaśnie twórcza wyobraźnia. Zdaniem Miłosza, ta potrzeba jak gdyby wyprzedza wszelkie religie – zdaje się od nich pierwotniejsza, bardziej elementarna, przyrodzona ludzkiej naturze – one dostarczają jej tylko koniecznego pojęciowego lub wizualnego budulca.

Zadaje dramatyczne pytania:

> Czy naprawdę zgubiliśmy wiarę w drugą przestrzeń?
> I znikło, przepadło i Niebo, i Piekło?
>
> Bez łąk pozaziemskich jak spotkać Zbawienie?
> Gdzie znajdzie sobie siedzibę związek potępionych?

Skąd wezwanie odwołujące się do archaicznych rytuałów żałobnych, jakby one same, swoją ukrytą ewokacyjną mocą mogły przywrócić utraconą wiarę:

> Płaczmy, lamentujmy po wielkiej utracie.
> Porysujmy węglem twarze, rozpuszczajmy włosy.
>
> Błagajmy, niech nam będzie wrócona
> Druga przestrzeń.

Miłosz przestrzega jednakże przed uleganiem łatwej iluzji, jakoby wyobrażenia o krainie zmarłych były w dawnych czasach znacznie bogatsze, barwniejsze niż współczesne. Zwraca uwagę, że „Wyobraźnia ludzi jest równie ograniczona, jak ich

wiedza. Erozja naszej wyobraźni religijnej wskutek naukowo-technicznego przewrotu? Zapewne, ale zastanówmy się, jak było w średniowieczu. Zanim Dante pokazał Piekło, powstawały różne opisy czeluści piekielnych, umoralniające, ale niezwykle ubogie w obrazy. Tak że błędem byłoby szukać tam czegoś równego fantazjom Hieronima Boscha".

Sposoby przedstawiania zaświatów są zatem, według Miłosza, w mniejszym stopniu rezultatem indywidualnej artystycznej inwencji niż wynikiem stopniowego przeobrażania się wyobraźni religijnej oraz właściwego danej epoce rozumienia i widzenia świata. Wyprawiając się w „drugą przestrzeń", wizjoner, malarz czy poeta czerpie inspiracje zarówno bezpośrednio z ksiąg świętych czy uczonych traktatów, jak i z dzieł swoich poprzedników, które dostarczają mu wzorów, kuszą naśladownictwem, ale także skłaniają do polemiki. Najważniejsze wydaje się to, jak w obrazach zaświatów przegląda się świat doczesny – w pewnym, ściśle określonym, historycznym momencie swojego cywilizacyjnego i kulturowego rozwoju.

*

W wierszach Miłosza bardzo trudno wytyczyć granicę pomiędzy światem żywych i światem zmarłych. Ten drugi nieustannie przenika w rzeczywistość doczesną w postaci widziadeł wyobraźni czy żywych wspomnień. Zaraz po wojnie pamięć ocalonego nie może opędzić się od obrazów tych, co zginęli. Reminiscencje sięgają po dobrze utrwalone wzory, od razu poddając je swobodnej i oryginalnej transformacji. Niczym u Szekspira, nawet podczas uczty, oczom ukazują się widma pomordowanych (*Dzień i noc*) – ale w jakże odmienionej postaci!:

> Kiedyśmy szklanki do ust podnosili,
> Ktoś nagle krzyknął. Spojrzałem w tę stronę.
> Mijały stół nasz, w zwartej idąc linii,
> Stworzenia, śmiercią w owady zmienione.
> Krokiem gąsienic, toczący pierścienie,
> Szli Karol, Józef, Ludwik i Antoni,
> Dla swoich czynów inną mając ziemię.

Zrównanie świata ludzkiego ze światem owadów nie jest oczywiście w poezji Miłosza czymś nowym. Już w młodzieńczym poemacie szyderczo przedstawił ludzkie rytuały jako *teatr pcheł*. Podobny motyw powróci w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, gdzie degradacja zostaje jeszcze bardziej posunięta, skoro człowiek jest już pozbawiony nawet swego ciała i zredukowany do kości, które objadają mrówki i pszczoły. Jednakże w poemacie *Dzień i noc* następuje ostateczne przeobrażenie tego, co ludzkiego w to, co owadzie, brutalne i nieodwołalne strącenie człowieka – najwyżej wyniesionego w hierarchii stworzeń – w poniżające go zrów-

nanie z gatunkami niższymi nawet od rodziny ssaków. Rozpadające się ciała najdosłowniej przeobrażają się w owady i pędzą żywot owadzi: przychodzi im „Potężną żuchwą ciąć soki osmozy", „w próchnie kołatać zębem krzywych noży". W tym kontekście biblijna „inna ziemia" nabiera szczególnie ironicznego sensu. To już nie obietnica rzeczywistości odmienionej, oczyszczonej z bólu i śmierci, ostatecznie uwznioślonej, w której ludzka cielesność ma uzyskać swój kształt nieśmiertelny, lecz zepchnięcie rzeczywistości w domenę gnicia, prochu, rozpadu albo bezmyślnej wegetacji. Podobnie w napisanym tuż po wojnie wierszu *Przyrodzie-pogróżka*, gdzie mowa o „Dachau koników polnych" i „mrówek Oświęcimiu". Jak dalece ten obraz prześladował wyobraźnię poety wymownie świadczy fakt, że przed śmiercią Miłosz oddał przewrotny hołd księdzu Bace, zrównując musze rytuały miłosne z ludzkimi.

Jeszcze inaczej granica istnienia i nieistnienia zostaje przekroczona w wierszu *Te korytarze*. Tutaj wędrówka w głąb góry korytarzem wypełnionym kamiennymi popiersiami przyjaciół, które odzyskują „grymas życia" jedynie wówczas, gdy padnie na nie blask pochodni, jest tyleż wyprawą imaginacyjną, która czerpie materiał ze wspomnień rzeczywistej wycieczki, co wizją trwania po śmierci, skoro i sam wędrowiec ma się ostatecznie zamienić w kamień. Trochę inny wariant tego samego ujęcia zawiera wiersz *Sala*. Tym razem śniącemu dany jest widok świątyni, podobnej do Notre Dame, choć pozbawionej gotyckiego stylu, w której pojawiają się „Wielkie posągi siedzących kobiet-bogiń / W udrapowanych szatach", zaś jej przestrzeń przypomina wnętrze gigantycznego kwiatu. W tej wizji sennej łączą się kluczowe obrazy Miłosza: przestrzeń zaświatów staje się jeszcze jedną sferą przenikania się rozmaitych kultur i wyobrażeń religijnych, zwłaszcza antycznych z chrześcijańskimi, swoistej, trudnej do wyobrażenia, wieczności trwania ludzkiej cywilizacji. Jest to zarazem przestrzeń zachwytu i ukojenia, które symbolizuje wnętrze kwiatu. Nie przypadkiem powiada bohater wiersza: „Szedłem uwolniony / Od trosk, wyrzutów sumienia i lęków". Psychoanalityk powiedziałby pewnie, że to figura powrotu do bezpiecznego łona matki, ale tego rodzaju interpretacja z pewnością nie wystarcza. Zwłaszcza że sen zdaje się odpowiadać na „często stawiane pytanie: / »Jak to jest z przekroczeniem ostatniego progu?«".

W krainę zmarłych, podobnie jak w przeszłość historyczną, najpewniej wiedzie zatem wyobraźnia, wsparta wiedzą historyczną i wzbogacana pamięcią kulturową. Także w tej nieuchwytnej sferze przeszkody nie stanowią ani czas, ani przestrzeń. Poeta może zatem – stając się wtajemniczonym, jak jakiś starożytny Grek, „którego we śnie nawiedzała Isis" – przestąpić „próg Prozerpiny" i wyznać: „Wszystkie elementy przebiegłem i wróciłem. / Bogów podziemnych i bogów na niebie. / Adorowałem twarzą w twarz" (*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*). Może także, wpatrując się intensywnie w lustro, wyprawić się w ulubiony rok 1900, migną mu wtedy, „ka-

pelusz z rajerem, falbany / albo biel nagości w półmroku", czy jakaś „Mariola, Stefania, Lilka / czeszące długie włosy" (*Rok 1900*). Może wreszcie wywołać z pamięci bliskich mu zmarłych, żywiąc nadzieję spotkania się z nimi na „równinach podziemnego królestwa" oraz wspólnego oczekiwania „na przebaczenie" (*Osoby*) – czyli przeplatając dosyć swobodnie tradycję obraz Hadesu z wizją Sądu Ostatecznego. Może nawet snuć wizję – na modłę średniowiecznej czy barokowej trumiennej makabry – pośmiertnego spotkania z kochanką (*Jezioro*):

> Panienka, ej, panienka. Leżymy w otchłani.
> Nasada czaszki, żebro i miednica.
> Czy to ty? Czy ja? My już za światami.
> Żaden zegar nam godzin ni lat nie odlicza.

W wierszu *Osoby* spotkanie z przyjaciółką lub kochanką odbywa się „na równinach podziemnego królestwa", przywodzących na myśl Hades, który niepostrzeżenie przeobraża się w rodzaj Czyśćca:

> Chór nas, grzeszników, mężczyzn i kobiet, przewracających stronice partytury w słońcu, jak tam na ziemi.
>
> Czuję ulgę myśląc, że nie byłem lepszy ani gorszy niż wielu i że razem z nimi czekam na przebaczenie.

Zaświaty mogą się także jawić jako miejsce spotkania uczonych, pisarzy i artystów z rozmaitych epok i kultur. W *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* bohater poematu, do pewnego stopnia tożsamy z autorem – „jak we śnie" – znajduje się na imaginowanej sali zamkowej, we wspólnocie mu szczególnie bliskiej: „Naprawdę czekali. / Nie musisz mówić, kim jesteś. Tu każdy zna ciebie i kocha (…) Jakież obcowanie, / Jaka muzyka wieczna uratowanych pokoleń". Pojawia się Prowansalczyk, który przywołując legendę o Tristanie i Izoldzie – w imieniu własnym i bohatera – wypowiada maksymę: „W lat ziemskich zapominaniu nasz ruch i spoczynek. / W prośbie o dzień ostateczny nasze pocieszenie". Ale demoniczny Oskarżyciel rychło, dosyć brutalnie rozwiewa złudzenie: krzepiąca wizja okazuje się chwilowym marzeniem podczas słuchania płyty gramofonowej z utrwalonym głosem „umarłych poetów" zaś żaden z nich nie potrafi uwolnić od wiedzy o bestialstwie dwudziestego wieku.

Podobny motyw, inaczej przekształcony, pojawia się w *Czarodziejskiej górze*, gdzie w napowietrznej procesji, pośród „wielu pokoleń kolibrów", kroczą zmarli koledzy noblisty z uniwersytetu w Berkeley: znany sinolog rosyjskiego pochodzenia, „Mnogouważajemyj Professor Budberg" oraz „Most Distinguished Professor Chen", który „był podobno znakomitym poetą". Ale także sam autor, ironicznie określony jako: „Ciemno Wielmożny Profesor Milosz, / Który pisywał wiersze w bliżej nieznanym języ-

ku". Bowiem odmienność klimatu Kalifornii: „Upalny październik, chłodny lipiec, w lutym kwitną drzewa" sprawia złudzenie, że – jak w powieści Tomasza Manna – czas zatrzymał się w miejscu. Zatem znika też granica pomiędzy zaświatem i światem, bezpośrednio obserwowanym oraz zapamiętanym czy wyobrażonym. Tym bardziej, że poeta z gorzką ironią, w poczuciu artystycznej przegranej, podsumowuje swoje życie słowami: „Czyż na to ćwiczyłem siebie, Jedynego, / Żeby układać strofy dla mew i mgieł od morza?".

*

Przy całym bogactwie wielorakości i rozmaitości wyobrażeń krainy zmarłych w zaświatowych peregrynacjach Miłosza bardzo rzadko – o czym przekonują już przytoczone wyżej przykłady – wykracza on poza obszar tradycji chrześcijańskiej, ale zarazem, także w jej obrębie, dokonuje znamiennych wyborów i przekształceń, zgodnie z podstawową zasadą tej poezji, którą jest wariacyjne powtórzenie. Trudno zatem w jego poetyckim Niebie szukać świętych czy chórów anielskich. Nie ma nawet Boga! Jest to rzeczywistość ziemska zachowująca swój zmysłowy kształt, ale obmyta ze zgryzoty, bólu i śmierci, jakby podniesiona w wyższy wymiar. W *Niebie* spełnione zostaje dojmujące pragnienie odnalezienia ukrytego sensu bytu, zobaczenia „podszewki świata", odczytania „prawdziwego znaczenia". Zarazem Niebo – jak w *Bramach poranku* – to sfera erotycznego olśnienia, oczyszczonej z pożądania idealnej miłości, zachwytu samym faktem istnienia. W wierszu *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* poeta wyraża nadzieję:

> Jeżeli po śmierci dostanę się do Nieba, musi tam być jak tutaj,
> tyle że pozbędę się tępych zmysłów i ociężałych kości.
> Zmieniony w samo patrzenie, będę dalej pochłaniał proporcje
> ludzkiego ciała, kolor irysów, paryską ulicę w czerwcu o świcie,
> całą niepojętą, niepojętą mnogość widzialnych rzeczy.

Podobnie w *Notatniku*. Raj to:

> Ciepła dolina żyjących wiecznie.
> Przechadzają się nad zielonymi wodami.

W napisanym niedługo przed śmiercią wierszu *Niebo* Miłosz wprost wyznaje:

> Jak daleko sięgam pamięcią, zawsze chciałem być w niebie.
>
> Byłem tutaj, wiedząc, że jestem tu tylko tymczasem.
>
> Że kiedyś będzie mi dane wrócić do mojej niebiańskiej ojczyzny.

Tak wygląda Niebo Miłosza. A Czyściec? Na taką karę zostaje skazany, za zbyt dobre mniemanie o sobie, jeden z Miłoszowskich bohaterów, żałosny potomek pierwszego rodzica, niejaki Adamek. Czyśćcem okazuje się uciążliwy kontakt z długotrwałym cierpieniem i przewlekłą chorobą, które wyzuwają z człowieczeństwa, obserwowanie porażającego rozpadu organizmu, przeraźliwej cielesnej mizerii „u Szpitalików", gdzie „wrzody odleżyn, Wyziewy gnijącego ciała, skowyty i ból wołający o pomstę do nieba", które „co dzień zaprzeczają boskiej dobroci". Istnienie, nazwane za *Biesami* Dostojewskiego, „okrutnym kosmicznym wodewilem", okazuje się gorsze od Piekła – „nie żadna nicość, Ale bez ustanku trwanie i cierpienie" (*Zdarzenia gdzie indziej)*.

Samo Piekło to doznanie bólu, najbardziej dotkliwego, cielesnego i duchowego, które może stać się udziałem człowieka nieoczekiwanie, w każdym momencie jego życia, na zawsze pozostawiając ślad w zranionej pamięci (*Dowód*):

> A jednak zaznałeś piekielnych płomieni.
> Mógłbyś nawet powiedzieć jakie są prawdziwe.
> Zakończone ostrymi hakami, żeby darły mięso
> Po kawałku do kości. I szedłeś ulicą,
> I odbywała się kaźń, broczenie, smaganie.
> Pamiętasz, więc nie wątpisz. Na pewno jest Piekło.

Trudno nie zauważyć, że za każdym razem chrześcijańskie wyobrażenia trzech sfer pośmiertnych zostały jakby wzięte w nawias. Doznanie niebiańskich rozkoszy to tylko pragnienie, wyrażony trybem warunkowym postulat czy żądanie. Czyściec, do którego ma trafić Adamek, tyleż można uznać za pośmiertną karę, co opis konkretnego miejsca. Natomiast słowa: „Na pewno jest Piekło" można odczytać zarówno jako potwierdzenie wiary w karę wieczną, jak też wiedzy o piekle na ziemi. Ponadto: przeczucie nieba utkane zostało z reminiscencji z *Obrazu ziemskich rozkoszy* Boscha oraz aluzji do pism Oskara Miłosza. Pośmiertne dzieje Adamka opowiedziano w konwencji moralistycznej przypowiastki, wtrąconej w ironiczny cudzysłów. Wreszcie: wizja mąk piekielnych najwyraźniej odwołuje się do obrazów czerpanych z średniowiecznego malarstwa, zwłaszcza wizji Sądu Ostatecznego (skąd „piekielne płomienie (…) zakończone ostrymi hakami"), ale także w malarskich i rzeźbiarskich odwołaniach do scen Męki Pańskiej (skąd „kaźń, broczenie, smaganie").

Można zatem powiedzieć, że opisując „drugą przestrzeń" Miłosz w wymiar pośmiertny przenosi – odpowiednio przekształcone oraz zinterpretowane – fragmenty rzeczywistości doczesnej, równocześnie swoje wyobrażenia umieszcza w wielorakich relacjach intertekstualnych oraz interkulturowych. Dla tych zabiegów ukryte uzasadnienie stanowi z jednej strony – opatrywana znakami zapytania i wątpli-

wości – wiara w *apokatastasis*, z drugiej – przekonanie o fundamentalnym znaczeniu podtrzymywania ciągłości wielowiekowej tradycji.

Szczególnie ciekawym tego przykładem może być wiersz *Do Józefa Sadzika*. „Drugą przestrzeń" zapełniają wielorakie obrazy, które snuła przez wieki dyktowana strachem przed śmiercią potrzeba wypełnienia nicestwiejącej pustki. Ale zarówno wyobrażenia chrześcijańskie, antyczne i buddyjskie („i Piekło, i Niebo, / I Pola Elizejskie, i Nirwana"), jak naiwne wyobrażenia ludów pierwotnych („Porysowane znakami jaskinie") okazują się niewystarczające i nie dają wystarczającego oparcia. Ważniejsze okazuje się silne odczucie obecności przyjaciela, wbrew granicom zakreślanym przez jego ostateczne odejście. Dlatego jedynym prawdziwym oparciem staje się wiara w „Świętych Obcowanie" i „I co dzień wspólne z martwych powstawanie", czyli wywiedzione z aktu wdzięcznej pamięci odczucie wciąż mocnej więzi łączącej żywych z umarłymi.

*

Innymi słowy, niezwykle trudno uporządkować Miłoszowskie zaświaty i nadać im sens zgodny z jakąś jedną tradycją kulturową czy doktryną religijną. Dużo łatwiej natomiast opisać główne sposoby ich artystycznego konstruowania, czyli metody posługiwania się kilkoma podstawowymi chwytami, takimi jak: wariacyjne rozwinięcie, synkretyczne przetworzenie oraz radykalna modernizacja.

Dobrym przykładem zastosowania pierwszego chwytu mogą być wiersze *Po drugiej stronie* i *Werki*. Nawiązują one bezpośrednio do wizji piekieł kreślonych przez Swedenborga. Według szwedzkiego filozofa piekło jest indywidualne i zależy od stanu duszy, wedle zasady: „każdy jaki był, tak i widzi". Zaczerpnięte z dzieła Swedenborga motto pierwszego wiersza poucza, że „w mniej dotkliwych piekłach można widzieć nędzne rudery, niekiedy w rzędach tworzących rodzaj miasteczek z ulicami i zaułkami". Miłosz rozwija te zwięzłe i suche formuły w plastyczny obraz. Jest to, kreślona z pewną dozą ironii, wizja przestrzeni człowiekowi wyjątkowo nieprzychylnej, wyróżniającej się nędzą i obcością, raniącej estetyczną brzydotą, trywialnością i zaniedbaniem. Droga bohatera, zaskoczonego nagłą śmiercią, wiedzie „po wyboistym bruku", obok drewnianych baraków, gdzie „działki kartofli ogrodzone kolczastym drutem", gdzie uschnięte pelargonie pokrywa pył. Ale w tym piekle nie ma także ani zdziwienia, ani przyszłości. Wszystko jest „na niby". Mieszkańcy grają „w niby-karty" i jest zapach „niby-kapusty i niby-wódka, niby-brud" a nawet „niby-czas". Wymazana jest przeszłość, teraźniejszość niejasna, zaś przyszłość niewiadoma. Kiedy przestrzeń traci swoją konsystencję, czas ulega zawieszeniu: „Rozmowy powtarzały, co nigdy nie istniało, / żeby nikt nie zgadł, gdzie jest i dlaczego". Nawet

psy zmieniają swoją rasę „na zaznaczenie, że są niezbyt psami". Jednym słowem, wizji Swedenborga Miłosz odbiera realistyczną, zmysłową konkretność, a co za tym idzie – przejrzystość czasoprzestrzennego porządku. Zaś za najbardziej piekielny wynalazek uznaje nie tyle nieprzychylność otoczenia, ile złudną chwiejność ontologicznego statusu rzeczy oraz niby-wieczność.

Ale niemożność przeniesienia krainy zmarłych na mapy, niezdolność jej wyrazistego przestrzennego ukształtowania z powodu zasadniczej ontologicznej cywilności podsuwają jeszcze jedną wątpliwość, którą Miłosz roztrząsa w wierszu *Werki*. Bowiem, jak poucza szwedzki filozof, „zdarzają się pomyłki, na przykład wędrujesz / I nie wiesz, że już jesteś po drugiej stronie". Może zatem, pyta poeta, jego silne, zmysłowe doznania, widok „rudozłotych lasów", które właśnie ogląda czy wspomnienie „Błysku rzeki", w której pływał za młodu – to tylko sen? Jak te interpretacje i doznania pogodzić z nauką Kościoła o wiecznym szczęściu i wiecznej karze? Poeta wprost wyznaje swoją wątpliwość:

> Księża nauczali o zbawieniu i potępieniu,
> Mnie nic o tym nie jest wiadomo.

I dodaje:

> Czułem na ramieniu rękę mego Przewodnika,
> Ale on nie wspomniał o karze, nie obiecywał nagrody.

Synkretyczne przetworzenie plastycznie ilustruje poniższy fragment wiersza *Na pożegnanie mojej żony Janiny*:

> Ogień, wyzwolenie z ciężkości. Jabłko nie spada na ziemię.
> Góra porusza się z miejsca. Za ogniem-kurtyną
> Baranek stoi na łące niezniszczalnych form.
> Dusze w czyśćcu goreją. Heraklit szalony
> Patrzy, jak płomień trawi fundamenty świata.

W zdumiewającym poetyckim skrócie łączą się tutaj elementy różnorakie: obraz dusz płonących w ogniu czyśćcowym wzięty został z *Boskiej Komedii*, wizję Baranka „na łące niezniszczalnych form" zapożyczono z pism Blake'a, ogień jako *arche*, zasada świata, pochodzi z doktryny heraklitejskiej. Czytelnik obraca się zatem w kręgu ulubionych autorów i dzieł Miłosza. Każdy z tych elementów stanowi, zgodnie z metonimiczną skłonnością Miłoszowskiej wyobraźni, część większej całości, odsyłając pośrednio – do poematu Dantego, systemu mistycznego angielskiego wizjonera oraz poglądów efeskiego filozofa, a zarazem zostaje uwikłany w nieoczekiwane, intertekstualne relacje. Ponadto zasłona z ognia – unicestwiającego do-

czesne szczątki ludzkie, osłaniającego wizję mistyczną oraz stanowiącego pojęcie filozoficzne – nabiera wizualnej wyrazistości i pozwala oryginalnie uporządkować zaświatową czasoprzestrzeń, w której znikają historyczne, religijne i kulturowe odmienności. Wszystko trwa równocześnie w trudnym do wyobrażenia wiecznych *continuum*.

Skoro zaświaty są zwierciadłem zmieniającego się świata, to czy nie można ich unowocześnić, wypełnić atrybutami współczesnej cywilizacji? Przykładem takiej radykalnej modernizacji są wiersze zamieniające krainę umarłych czy to w gigantyczne kino, jak w wierszu *Ustawią tam ekrany,* (gdzie dusza, w męce i zawstydzeniu, ogląda swoje dawne uczynki), czy to w kosmiczny zbiór danych. Na pytanie Adamka: „Co ja takiego zrobiłem, że macie nade mną władzę?" – diabły, niczym kompetentni agenci służb specjalnych, odpowiadają: „Nie wiesz, hehe, no to już my tobie pokażemy, / Wszystko mamy nagrane, udokumentowane". W innym wierszu (*Po odcierpieniu*) poeta pociesza się myślą, że „hipoteza zmartwychwstania" znajduje potwierdzenie w najnowszych odkryciach fizyki kwantowej, zgodnie z którymi

> W przechowalni na wieczność, nadkomputerze wszechświata,
> Rozpadamy się w zgniliznę, proch, mikronawozy,
> Ale zostaje ten szyfr, czyli esencja,
> I czeka, aż nareszcie obleka się w ciało.

*

Jak powyższe przykłady dowodzą, Miłosz w znacznej mierze pozbawia zaświaty wymiaru moralnego. Ludzkie sprawy wydają mu się nazbyt złożone, powikłane i wieloznaczne, by dały się zamknąć w sztywne dogmaty. Co najlepiej ilustruje paradoks: „Ponieważ brak jej wiary i może za to pójść do Piekła, czy ja, mając dla niej ogromną czułość, mógłbym ją tam zostawić samą? Gdybym to zrobił, dopiero bym na Piekło zasłużył" (*Nieobjęta ziemia*). Głębokie współczucie i tolerancja dla ludzkich słabości okazują się silniejsze od chęci czy potrzeby potępienia. Przewędrowawszy piekła dwudziestego wieku, Miłosz nie oczekuje kar wieczystych. Nie dowierza wadze mierzącej dobre i złe uczynki. Jeśli nawet umieszcza się w Czyśćcu – to by wyzwolić się z „fantomów umysłu" i „drzazg egzaltacji" (*Jeżeli*), jeżeli w Piekle – to w „Piekle artystów" (*Traktat teologiczny*), skazanych za to, że „doskonałość dzieła / Stawiali wyżej, niż swoje obowiązki małżonków, ojców, braci i współobywateli".

Wędrując po drugiej stronie bytu, poeta posługuje się nieraz szczudłami cudzych pomysłów – Dantego, Blake'a, Swedenborga, Boscha, Oskara Miłosza. Jednakże jego artystyczna inwencja oryginalnie wypełnia i uzupełnia miejsca puste pozostawione przez mityczne, religijne i literackie wyobrażenia. Stara się w ten sposób przeciwsta-

wić następującej stopniowo erozji wyobraźni religijnej, zanikaniu drugiej przestrzeni w świadomości dwudziestowiecznego człowieka. Ale zarazem – obrazuje pośrednio skutki tej erozji. Gdzie artystyczne triumfy święci poeta, porażkę zdaje się ponosić człowiek wierzący. Bo jak wznosić modlitewnie oczy ku górze, wyobrażając sobie, że w zaświatach czeka na nas kosmiczny komputer albo gigantyczne kino? Jak wierzyć w Zmartwychwstanie, skoro jest to może jedynie „hipoteza"?

Mówiąc inaczej, Miłosz – także na drodze introspekcji – przedstawia w swoich wierszach o zaświatach świadomość pękniętą, rozdartą, próbującą się uporać z presją nawyków. Umysł i wyobrażenia wierzącego chrześcijanina w fazie przejściowej: od wyobraźni religijnej pozostającej we władzy odziedziczonych z tradycji symboli i obrazów – do wyobraźni, która, na rozmaite sposoby, próbuje godzić dawną wiarę z wizją kosmosu kreowaną przez najnowszą naukę. Równocześnie, zgodnie z tendencjami dominującymi obecnie w tej nauce, poezja jest dla Miłosza sposobem – wciąż narażonej na wielorakie niebezpieczeństwa, podważanej niewiarą – restytucji przestrzeni antropocentrycznej. Bowiem podejmowane wysiłki, by uzgodnić ze sobą wielorakie wyobrażenia zaświatów – wbrew mnożącym się wątpliwościom i zastrzeżeniom, także wobec kreacyjnej mocy poetyckiego słowa – mają charakter, co należy podkreślić, indywidualnego artystycznego przedsięwzięcia, które rozpaczliwie szuka oparcia w przekonaniu, że „Katolicyzm jest najbardziej antropocentryczną z religii i niejako przez swój nadmiar boskiego człowieczeństwa opiera się nicestwiejącym poszczególnego człowieka naukom ścisłym".

reklama filharmonii

ANDRÉ FRÉNAUD

w przekładzie Kazimierza Brakonieckiego

Nagrobek ojca

Umarli pozostają wiecznie młodzi, a życie gwałtownie traci barwy.
Ojcze mój, od kiedy jesteś martwy,
jesteś dla mnie jak małe dziecko.

Widzę cię spoczywającego w żałobnym stroju,
na twarzy zachowałeś jeszcze dziedzictwo dumy,
pastwiska i lasy rozciągają się wokół twojego łoża.
Nie jesteś jednak siebie pewien,
a chciałeś wychować mnie podług swojego prawa.
Stoję przed tobą cały poruszony nieszczęściem.
Ciemno mi w oczach, moc,
której nie potrafiłeś ocenić.

Najszlachetniejsze wejrzenie, jakie człowiek pozostawia drugiemu.
Rozdzierany przez głupstwa, trudne problemy,
bez zapisanego dzieła, które całkowicie utraciłem.
Nie mam sprzymierzeńców, których byś uznał,
sam nawet nie jestem pewien swoich świadków.
Dziwak, nieudacznik, marzyciel, nieraz to słyszałeś.
Słowa, które wychodzą ze mnie, kształty wietrzne.
Wahający się między tym, co łatwe a tym, co niemożliwe,
z dala od miejsc, w których ludzie dzielą się chlebem powszednim.

Po tylu latach, kiedy nie śmiałem
z powodu wypłakanych łez

złożyć ci hołdu, nadszedł ten dzień,
bo przeciwności mnie wzmocniły,
kiedy staję przed tobą z własnym usprawiedliwieniem.

Pozostawałem sam ze swoją wściekłością,
nie rozróżniając dobrze prawości bez skazy
od staroci jak szafa zrobaczywiałych,
poddawany wstrząsom oraz nadziejom,
negowany jak każdy człowiek pozbawiony orientacji,
z buntem, w którym więcej obelg niż powodów.

To było tak dawno, kiedy odrzuciłem twój świat
i krzyż, który bogiem rozpiętym go symbolizuje,
tego trupa pełnego chwały, w którego nieszczęściu
trzeba uczestniczyć, aby zostać przez niego pocieszonym.

Ale Bóg nie jest martwy. To nie on, ale ja umieram.
On, on się rodzi i nigdy nie przestanie rodzić się,
lecz to nie twój bóg, lecz inny, nieznany,
który, gdy życie nasze ginie, objawia się
w gromach burzy, w skałach i chmurach,
nigdy nie obierając żadnego kształtu.
Takiego Boga niełatwo czcić, a trzeba.
Muszę wziąć udział w jego ziszczeniu.
To czas mnie do tego upoważnił.
Na naszej ziemi. W niebezpieczeństwie. Sam.
Jedynie on przyjdzie z pomocą spomiędzy nas.
I nie będzie wniebowstąpienia.

Nie umiem tego wyjaśnić, ale jestem tu
gotowy samemu się wznieść z niskich fundamentów,
żeby zerwać ze sobą takim i żyć prawdziwym życiem.
Walczę wszystkimi mocami mojej ciemności.
Tej nocy muszę sam zostać swoim panem, swoim katem.
Ciernie i korona, wszystkie te narzędzia są dla mnie.
Usprawiedliwiony, a mogę nim zostać w ciągu tego dnia,
jeśli nie dokonam wyboru z powodu mojej słabości.

Zamartwiałem się obcymi i własnymi zmartwieniami.
W pustyni niechcianej miłości także walczyłem.
Nienasycony aż szczęśliwy, wariacko się śmiejąc.
Sam siebie prowokowałem na wszelkie sposoby.
Ugiąłem się, podniosłem, opuściły mnie siły.
Zostałem pokonany. Nigdy siebie się nie wyrzeknę.
Idę dalej nieskazitelny, mimo iż skalany.
Takiego właśnie zwycięstwa pragnę,
kiedy przyjdzie koniec,
przynajmniej pokuszę się o zwiększenie jego ceny.

Przekroczyłem połowę mego życia, przetrwałem.
Naszą porażką jest to, co nazywacie wszyscy ładem,
jawnie skłamanym i tworzącym prawo,
co trwa wiecznie nawet w zmianie,
odrzucam go tak samo jak i swoje kruche fundamenty.

Jakże miałbym nie wierzyć w marzenie o wspólnej walce?
To nasza zasada harmonijnego rozwoju.
Kiedy wielkie obietnice na nas opadły
niczym pogardliwe sztandary,
aby z nas zadrwić;
co ma czynić ten, co wierny jest człowiekowi
pozbawionemu nadziei na cofnięcie nieuniknionego,
jak nie świadczyć z całych swoich sił?

Co niosę w rękach, które potrafią wydawać dźwięk?
Jaką potężną muzykę,
której ludzie będą wdzięczni?
Jest w niej ból i jasność, więc się wzruszają.
Ale kto mnie zapewni, że w niej znajdą
naszą tragiczną niewinność, naszą prawdziwą dobroć,
tę wspaniałomyślność w niepewności?
Moje życie pragnę usprawiedliwić tylko samym życiem.
Nie litowałem się nad sobą zupełnie.
O moją wściekłość wystarczająco dobrze się troszczyłem.

Słaby, niezłomny, niosący swoje brzemię
pod niemożliwym losem.

Odrzuciłem rękę bogów:
jestem człowiekiem godnym życia.
Jeśli nasze światło jest zimne, a ja to wiem,
to mogę być szczęśliwy.
I ptaki się śmieją, a twarze pięknieją.

Oczy w drugich oczach, tysiące wyrosłych drzew.
Nie boję się. Niewierzący prezentuje się godnie.
Stanowię z innymi ludźmi przypadkową wspólnotę.
Nie pogardzam nikim, kto tutaj się znajduje.
Nic nigdy nie osłabi mych sił
w okazywaniu szacunku bliźniemu.

Moje życie stale jest zagrożone
nienawiścią do mnie nieustannie odnawianą.
Ulga nie trwa długo jak i szczęście.
Stałe napięcie osłabia, tracę pewność siebie.
I to, co nie było dla mnie ważne, teraz
staje się ważne, ponieważ i ja do celu się zbliżam.

Najbardziej godne wejrzenie,
jakie człowiek pozostawił drugiemu.
Ty, który nie skrzywdziłeś nikogo i nigdy,
wiedziałeś dobrze, że próbować będę niczego nie zmarnować,
co jest trudne dla istnienia pozbawionego nadziei.

Ojcze utracony,
dawałeś mi siebie wtenczas, kiedy ja się przeciwstawiałem,
ale może nieszczęście było potrzebne,
a ty odszedłeś,
aby dać mi jeszcze więcej,
jeśli wyłącznie w żalu i niemożliwym pragnieniu
potrafimy coś sobie przekazać.

Nigdy nie rozstałem się z tobą.
Każdym moim krokiem, czuję to, kierujesz
po drodze, którą sam nie poszedłeś,
ojcze mój jedyny, wierny mój rodzicu.
O, szlachetne serce, słońce wysokie, które się pojawia
na najbardziej odległych orbitach,
jeśli ktokolwiek choć raz je poznał.

Ojcze, oto moje życie, które życie twoje podtrzymuje,
abyś mógł je oświecić.
Znikniesz, kiedy mnie już nie będzie.
Zawsze razem, ty i ja. Nie rozstaniemy się do tego czasu.

Idź. Jestem godzien pójść z tobą się połączyć,
tam, gdzie człowiek nie spotyka drugiego człowieka
nigdy więcej.

1939–1952

Ulice Neapolu

Bielizna, którą codziennie się brudzi i pierze,
furkocze wysoko pomiędzy domami
jak szata Chrystusa;
na schody wpada zgraja dzieciaków
i gna dalej z kartonowym pudłem;
witryna – sześć na wpół rozłupanych, świeżych orzechów,
pięć cukierków,
która oświetla nimi noc.
Wejdź ponownie albo zejdź. Mrowisko biedaków,
które nigdy się nie kończy. Jutro, wczoraj. *Spacca Napoli*.
Wszystko zostało wytyczone podług porządku greckiego.

Żadnej zasłony pomiędzy wysokimi domami,
niebo błyszczy równomiernie; na schodach,

po których stacza się nieprzeliczalne światło,
tłoczą się krzyki w ruchu, a gesty pozostają gestami
pod portykiem zgrzybiałego pałacu; na balkonie
na którym dziewczyna przypatruje się ślepcowi i szkarłatnej draperii,
orszak arbuzów zatrzymał się przy ścianie
jak i wieniec…
Apostołowie i aniołowie każdego dnia od świtu
wylatują w drogę, na chwilę zatrzymując się
ponad bakłażanami i stertą okazałego pieprzu.

Co płonie tak mocno tutaj? To śmierć się pali
chyba, to płonie łaknienie.
Jaką chwałę wykrzykuje ten mężczyzna na wózku,
kiedy osioł ciągnie przez targowisko koralowe drzewo?!
Czemu się przysłuchują ludzie, kiedy kondukt się ciśnie
za srebrnym karawanem umarłych?
Starodawny beczkowóz zaraz przyczłapie
i pompą opróżni ścieki.
To oni są u siebie. Nie sądzę, żeby chcieli stąd odejść.
Wszystko, co widać, jest u siebie. Łoże, draperie!
Och, proszę nie patrzeć na to zdjęcie,
zmarłej na gruźlicę dziewczyny!
Lecz przez wielką paszczękę światła
nieszczęście się mrowi i zafascynowane drwi.

Wchodzą i schodzą, ale właściwie nie opuszczają
tego miejsca na wzgórzu.
Czyszczą mule, drobne ziarna,
reperują po raz piąty podniszczone obuwie,
wracają do domu, aby zjeść swój posiłek,
aby się położyć.
Gdzieś tam wysoko wirydarz z majolikami,
zamknięty i z wybujałym ogrodem,
bieleje pod księżycem samotnie, przysłuchując się morzu.

Piersi syreny – modlące się, piersi –
u wejścia do nieskalanej groty

obok księdza też rozmodlonego,
pomalowane kości i także aniołowie
są tutaj w tym spektaklu powtarzanym między drzwiami,
ex voto ufnego ludu.
A telewizor obok dziewicy wrzeszczy,
kury poszły spać, a ojciec
kończy jeść zupę fasolową.

Kogo chcesz uchronić ubóstwiana madonno
od ślepej nędzy?
Indora, który pod świętymi obrazami pcheł wyszukuje?
Czy otyłą kobietę przed szafą z lustrem?
Potrzebne jest tu morze!
Niechaj zejdzie z Posillipo błękitna fala lazuru!
Niech się wespnie na schody i rozpryska,
delikatna i pełna niebieskich płomyków.
Niech olśni biedaków, niech wniknie w nasze krainy.
Niech nas przemieni i rozgłosi!

Niestety! Kto nas wysłucha?
Potężni bogowie skryli się daleko
pod złamanymi kolumnami w pobliżu morza.
Święty barok to paroksyzm bez mocy.
Puste są słowa poety.

Żeby biedę ustroić, piękność naga i rozdzierająca
schodzi na ulice w sukni wykwintnej ciała,
wąskie oko, syreni klejnot pod fryzurą,
ze strwożonym sercem, z wysokiego wybrzeża,
tajemnicza Vanina, która wzgardzi smutnym śpiewem.

1956–1959

fotografia od p. Marka Kędzierskiego

EWA WOHN

Jest dziesiąta kiedy do mnie przychodzisz

Kiedy Jerry zobaczył Luizę po raz pierwszy, nie mógł wiedzieć, że przez następne trzydzieści lat stanie się jej najbliższym współpracownikiem, powiernikiem i muzą. Stała przed nim wzburzona, wściekła z powodu fragmentu odrapanej ściany rozpościerającego się tuż za jej rzeźbą. Plamę rzeczywiście widać było z każdego kąta galerii, ale Jerry od jej pierwszego zdesperowanego spojrzenia starał się to bagatelizować. Pojawienie się, dosłownie znikąd, zwilgotniałego tworu na idealnej fakturze ściany dwa dni wcześniej wprawiło go wprawdzie w zakłopotanie (spędził nawet godzinę na rozmowach z firmą remontową), ale na tydzień przed inauguracją nie można już było temu zaradzić. To był jego debiut – wystawie całkowicie poświęcił ostatnie miesiące, spodziewał się, że ułatwi mu wejście do nowojorskiego świata sztuki, długo wyczekiwany sukces. Wobec ogromu pracy, jaki mu jeszcze pozostawał i z całym szacunkiem dla podstarzałej artystki – dla wielu już była ikoną – zamierzał wybrnąć z incydentu bez konieczności negocjacji czy podnoszenia głosu. Wierzył, że wystarczy jego spokój, jego osobisty urok; nie chciał psuć sobie krwi z powodu kawałka – fakt – rozszerzającej się pleśni, dlatego prawie od razu przyjął wersję fatum. Już umawiając się z nią na spotkanie uprzedził, że nieoczekiwane okoliczności sprawiły, iż dzieło nabrało nowego aspektu. Ponieważ przez telefon mówił dosyć szybko i nieskładnie, a ona mało co z tego zrozumiała, do konfrontacji doszło dopiero w galerii.

– Nie ma o czym mówić – albo grzyb, albo moja rzeźba. W tych warunkach nie wystawiam – miała powiedzieć stanowczo. Ultimatum podkreśliła wymownym gestem. Rzeźbę wzięła pod pachę i zebrała się do wyjścia. Jerry nie dał po sobie poznać desperacji, chociaż owszem, po cichu pomyślał „głupia suka" (wyrzuty sumienia z tego powodu będą go później nękać wielokrotnie). Znał ją tylko z opowiadań, wiedział, że może być nieobliczalna, dlatego z taktem próbował gasić pożar, którego konsekwencje mogły kosztować go karierę, a przynajmniej jej początek. Kie-

dy dyplomacji nie wystarczyło, zaryzykował wszystko: wbrew swym zwykle racjonalnym argumentom, żeby ją rozbawić roztoczył przed nią niesamowite wizje, jak ta, że zżerająca ścianę i wżerająca się w powietrze pleśń mogłaby zostać odebrana jako niezapowiedziany gość, któremu nie powinno odmawiać się miejsca przy świątecznym stole (inauguracja miała odbyć się parę dni przed Bożym Narodzeniem). Nie miał pojęcia czy jest osobą religijną, ale jej francuskie pochodzenie skłoniło go do podobnego wymysłu. Przyjął, że osoba z jej nazwiskiem, jeśli nie jest katoliczką, powinna być co najmniej czuła na takie „europejskie" przesądy.

Nie wiadomo, czy ostatecznie na decyzję Luizy wpłynęło absurdalne (choć zabawne) skojarzenie czy to, że chwilę później zasłabła i o wszystkim zapomniała, ale koniec końców rzeźba została w projekcie, Jerry osiągnął liczący się sukces, a ona od tego momentu już nie mogła sobie bez niego poradzić i prawie od razu zaproponowała angaż.

Do dziś nikt nie wyjaśnił, dlaczego zmieniła zdanie. Rzeczywiste powody zabrała ze sobą do grobu, a z wersji, które opowiadała przed śmiercią, trudno cokolwiek wywnioskować. Jerry też zaczął bagatelizować zajście, a nawet skarżyć się na urojone luki w pamięci. Odkąd odeszła, nie był w stanie przypomnieć sobie w obecności prasy, co wydarzyło się kilka dni przed Bożym Narodzeniem ponad trzydzieści lat wcześniej. Jego motywacją nie była szczególna niechęć do mediów. Zwyczajnie, nie chciał wynurzać się przed ciekawskimi – jego zdaniem – pismakami, do których wreszcie dotarło, że Luiza istniała sto lat i nagle umarła, zostawiając za sobą tysiące dzieł, a w jego sercu szczerą pustkę. Nie wspominając o tych wszystkich artykułach, które przestał czytać, bo autorów zamiast twórczości interesował głównie jej stan psychiczny. Najczęściej pisali, że była „niezrównoważona", „od dzieciństwa naznaczona dwubiegunowym afektem", „agresywna" i „stroniąca od ludzi". Nie potrafił zrozumieć dlaczego większości tych pseudo-znawców wystarczała powierzchowna sensacja niepoparta głębszą refleksją. W gruncie rzeczy uważał, że mało kogo interesowało, kim była naprawdę.

Drugie spotkanie zaaranżowali u niej w domu. Luiza, podekscytowana, nie była w stanie niczego przełknąć, ani nawet zająć się pracą. W pełnej gotowości dreptała tam i z powrotem między kuchnią a korytarzem, kilka razy nastawiła i odstawiła wodę na herbatę, wreszcie – piętnaście minut przed wyznaczoną porą – stanęła przy oknie werandy, podparła się o kant parapetu i czekała.

Nagle przypominał się jej Paryż, ciasna galeria przy bulwarze Saint Germain, rozkoszny klient – Amerykanin, któremu sprzedała rycinę Picassa, jego zaskakująca

wiedza o sztuce i ogłada, z jakimi dotąd się nie spotkała. Podświadomie kojarzyła Jerrego ze swym zmarłym mężem, zresztą wcale się przed tym nie broniąc. Tak jak czterdzieści lat wcześniej bez namysłu poślubiła Roberta, tak teraz intuicyjnie lgnęła do tego młodego człowieka, którego ledwie znała. Podobieństwo tkwiło w oczach, czuła, że jego oczy nigdy nie skłamią.

Jerry stawił się punktualnie o dziesiątej rano, z croissantami od Deana&Deluki i z wystygłą kawą. Był wykończony, ale Luiza zupełnie tego nie zauważyła. Wprost przeciwnie, wydało jej się, że ma przed sobą anatomiczny wybryk natury opatrzony świetnymi genami. Patrzyła na niego z perspektywy swej postępującej starości, zachłannie mierzyła szczupłą sylwetkę i szlachetne rysy twarzy, żeby wreszcie zatrzymać się na długich, rozpuszczonych włosach.

– Wszystko w porządku? Chyba się mnie nie boisz? – powiedziała już w kuchni.

– Skądże – odparł Jerry – głód wywołuje we mnie napięcie, nad którym nie panuję, tylko kęs i będzie lepiej, zobaczy Pani – tłumaczył bez skrępowania.

Luiza nie wzięła pod uwagę podobnej reakcji. – Chyba, że tak – powiedziała ciszej. – Herbaty?

– Nie, wystarczy ta zimna kawa, coś z nią przecież trzeba zrobić – odparł, szeroko się uśmiechając.

Nie chciała dać po sobie poznać, że ten uśmiech na nią działał, ale w końcu nie wytrzymała. Odwzajemniła go na swój bardzo specyficzny sposób, w którym prócz rozbawienia odczytać można było zdradzające nieśmiałość zawstydzenie. Rozbrajała ją jego niczym nieposkromiona młodość i coś, co skłonna była odbierać jako bezwstydną pewność siebie, coś, czego jej zazwyczaj brakowało. Czuła, że z tej znajomości mogłyby narodzić się rzeczy fantastyczne i nowe. Gdyby miała znaleźć jeden argument na zatrzymanie Jerrego przy sobie, byłaby to komplementarność ich charakterów, coś, czego jeszcze nie była w stanie sprecyzować, ale co silnie odczuwała.

Dla obojga oczywistym było, że jeśli zbliżyli się do siebie tak szybko, instynktownie prawie, w pewnym momencie – wtedy przed świętami, musiało dojść do niemożliwej do opanowania chemicznej reakcji, w której ciało wyraziło się zamiast rozumu, choć, naturalnie, poza sferą erotyczną. Prawdopodobieństwo, że pomiędzy Luizą a Jerrym dojdzie do seksu było mierne nie tylko z powodu dzielącej ich różnicy wieku – przynajmniej cztery dekady – ale głównie przez zdeklarowany homoseksualizm Jerrego i ewidentny aseksualizm Luizy. Twierdziła przecież, że sztuka powstaje z nieumiejętności uwodzenia, a seks jest równoznaczny z mordem i ze śmiercią. Porozumienie odbyło się więc na zupełnie innym poziomie, trywialnym w zasadzie – przyciągali się przez różnice i przez nie nawzajem potrzebowali, choć z bie-

giem czasu relacja rozwinęła się w coś znacznie silniejszego, w czym znalazło się nawet miejsce na zazdrość i emocjonalny szantaż. Luiza nie znosiła dni bez Jerrego.

– Na Manhattanie grasuje SAMO – rzucił Jerry, żeby jakoś zacząć przy zaimprowizowanym śniadaniu.

– Seryjny morderca? – zapytała, nie mając pojęcia, o co chodzi.

– Seryjny graficiarz. Lee Kohen przypuszcza, że za tymi tagami kryje się świetny artysta, a kto wie, może nawet artystka…

– Bawisz mnie, nigdy nie pracowałam ze sprayem. Zresztą, co miałabym robić w Downtown?

– Jego interwencje są niczego sobie, to nie jest typowy StreetArt, to bardziej awangardowe…

– Nie wątpię. – A co myślisz o mojej pracy?

– Nie jestem w stanie jej zdefiniować.

– Interesujące… i co dalej?

– Nie mam jakiejś specjalnej potrzeby klasyfikowania, nie jestem historykiem sztuki. Wiem tylko, że jest pani nadzwyczajną rzeźbiarką.

– Ale to nie ma nic wspólnego z moim pytaniem.

– Tu słowa nie wystarczają. Mam do pani sztuki niewątpliwą słabość, po prostu.

Luiza nie potrzebowała usłyszeć więcej. Jego czujące serce, brak arogancji i prostolinijność wystarczały, żeby potwierdzić jej pierwsze intuicje, z których odczytywała możliwość porozumienia. Choć znali się od niedawna, w jego obecności czuła się pewniej. Po śniadaniu wychodzili z kuchni, żeby zejść do pracowni.

Od śmierci Roberta dom zmienił się nie do poznania. W miejsce mebli, bibelotów i elementów dekoracji, które bez skrupułów usunęła, wstawiła własne prace. Zajmowały każdy kąt mieszkania. Jak egzotyczne rośliny proliferujące pod wpływem wilgoci wyrastały spod schodów, zwisały z sufitu zamiast żyrandoli, zapełniały półki obłożone książkami, piętrzyły się na kuchennym stole obok kosza z owocami i pamiątek, a obsesyjne rysunki jak tapeta pokrywały ściany salonu i pokoi. Jerry pomyślał w pierwszej chwili, że pokazanie sztuki w kontekście codzienności, w domu, mogłoby zrobić w Nowym Jorku furorę, ale jeszcze powstrzymywał się od komentarzy, przeczuwał, że na jej zaufanie zarabia się słuchając.

Zatrzymali się przed piwnicznymi drzwiami, były zaryglowane, a od zamiaru naciśnięcia na klamkę odstraszała ewentualnych przybyszy tabliczka z ostrzeżeniem

„Przejścia nie ma". Jerry milczał, paraliżowała go świadomość, że to, co za chwilę zobaczy, do tej pory zarezerwowane było tylko dla wybrańców. „Chyba się mnie nie boisz?" jeszcze sprzed śniadania teraz ponownie zabrzmiało w jego uszach i zdał sobie sprawę, że wypowiadając te słowa, mogła mieć na myśli dokładnie tę chwilę. Bał się panicznie. Nie tego, co zobaczy tam w środku, ale że jest najmniej odpowiednią osobą, żeby z butami wchodzić do czyjegoś świata – ani prawdziwym artystą, ani kuratorem, w zasadzie nikim, zwykłym aspirantem, tylko – o co? do czego? Nie był pewien, wcale. Przeszło mu nawet przez myśl, że dał się omotać, zapuścić w jej sidła, w dodatku bez najmniejszego oporu, a teraz stoi jak kołek przed tymi drzwiami, podczas gdy ona dyskretnie się z niego naśmiewa, pokazując mu jego lustrzane odbicie, z którego bije rażąca głupota. Stracił wiarę w siebie i było mu w zasadzie wszystko jedno, czy ona to zauważa. Najchętniej symulowałby kryzys spazmofilii albo zwyczajnie wziął nogi za pas, ale od nieprzemyślanego gestu odwodziły go resztki przytomności.

Luiza nagle stała się jak dziecko, które otwiera przed kimś wyjątkowym wejście do swego zwykle zamkniętego na klucz pokoju, albo nawet jak zwierzę, na którego terytorium zaraz wtargnie intruz – za bardzo przejęta samą ideą pokazania pracowni i jej skarbów, żeby zwrócić uwagę na stan emocjonalny swego gościa. Nie bała się, jak Jerry oceni dorobek jej życia, ale czy zechce nim zawładnąć, przywłaszczyć go sobie, stać się jego częścią.

Teraz trzeba było przerwać głuchą ciszę, pójść za ciosem. Naciskając na klamkę niepewnie się do niego uśmiechnęła i zaprosiła do środka.

Otworzyła się przed nimi zagracona przestrzeń, której końca nie było widać. Choć pracownia znajdowała się w podpiwniczeniu, nie brakowało światła. Trzy szerokie okna wychodzące na południowy zachód zapewniały Luizie komfortowe warunki pracy od godzin rannych do późnego popołudnia. W zależności od nastroju, latem mogła tam siedzieć nawet do wieczora. Rzeźby ukończone, te z kategorii „udanych", stawiała na wysokich kamiennych cokołach znajdujących się w najlepiej wyeksponowanej części pracowni, pod ścianą pomalowaną na delikatny, pastelowy błękit. Te, z których zadowolona nie była wcale, odstawiała w ciemne zakamarki, do których dostęp był utrudniony. Łącznie takich stref pokątnych było kilka. Można je było łatwo rozpoznać, bo wznosiły się jak hałdy śmieci albo zwały niechcianych zabawek, przykryte szarymi płachtami. Uważała, że te prace są niedoskonałe, ale mimo to nie potrafiła się z nimi rozstać. Stały tak bez słowa, cierpiące i pokaleczone (często w przypływie złości niszczyła swe dzieła), tylko po to, żeby te spod ściany nie musiały walczyć o nic. Złych rzeźb potrzebowała tak samo, jak osób z „tła", z peryfe-

rii uwagi, z którymi na wernisażach zamienia się jedno zdanie przy lampce szampana, które są po to, żeby gwarantować pewną równowagę i zapewniać istnienie tym, na których naprawdę jej zależało. Poza tym pracownia była składowiskiem rozmaitych surowców, pamiątek i materiałów, tego wszystkiego, co w jeszcze nieprzewidziany sposób miało jej pomóc odtwarzać emocje i przeszłość. Od pewnego czasu używała mniej drewna, ale na podłodze walały się kawałki lekkiej, sprężystej balsy – jeden z nielicznych trwałych materiałów, który mogła wyginać do woli. Masywne bloki marmuru, stare ubrania, znalezione przypadkiem meble i kawałki metalu, płaty lateksu i organicznej gąbki pochłaniały dalsze części przestrzeni, w środku której ustawiła podłużną ladę, przy której pracowała. Na ścianach, prócz narzędzi zawieszonych na ciężkich hakach, wisiały obrazy i szkice, dziesiątki szkiców.

W kontakcie z tym zamkniętym, samowystarczalnym światem Jerry doznał nagłej amnezji. Przestał przeklinać na nią, przestał przeklinać na siebie, chodził po atelier bezszelestnie, jak po panopticum, w którym należy obserwować ciszę, zachować szczególną powagę. Miał ochotę dotykać, studiować, zadawać setki pytań, ale był w stanie wydusić z siebie jedyne „nie do wiary". Luiza nie mówiła nic. Jak spłoszone zwierzę czatowała przy drzwiach, gotowa na natychmiastową ewakuację w razie okoliczności wyjątkowych, którymi w jej mniemaniu mogło okazać się zbyt natarczywe zainteresowanie jej twórczością. Jerry zbliżył się wreszcie do głównej ekspozycji. Jego uwagę przyciągnęła rzeźba z czarnego marmuru, skupisko pionowych form fallicznych różnych rozmiarów. Pomyślał, że jest zorganizowana jak zdjęcie rodzinne albo klasowe, z kolumnami figur wzrastającymi o rząd dalej.

– Nigdy nie lubiłem zdjęć klasowych, tego uśmiechu na zawołanie. Najgorzej, kiedy trzeba było udawać wielką przyjaźń – rzucił nagle. – Tu przynajmniej wszystko jest jasne, bliskość znaczy obojętność, brak zainteresowania. Luiza milczała. Zastanowiła ją ta spontaniczna reakcja, w której nie znalazła typowych prób posądzania jej sztuki o nadmierną erotykę czy filiacje ze sztuką afrykańską. – Kim są? To rodzina? Przyjaciele? – ciągnął Jerry nie zdając sobie sprawy, że za szybko wszedł w regiony intymne, żeby móc liczyć na odpowiedź. – *Allez, le spectacle est terminé! Remontons!* – zawołała Luiza spod drzwi, z letargu wyrwała ją jego ciekawość. – Nie dosłyszałem – przeprosił Jerry, wtedy jeszcze nie rozumiał francuskiego. – Wystarczy tego dobrego, wracamy – powiedziała. Dołączył do niej bez sprzeciwu, nie oglądając się za siebie. Incydent uświadomił mu, że ten niekontrolowany wybuch był oznaką olbrzymiej niepewności, braku wiary w siebie, niewyrażonego cierpienia. W sytuacji kryzysowej instynktownie broniła się w języku macierzy-

stym, choć od lat na co dzień go nie używała. Kiedy parę lat później Jerry wspominał te wydarzenia, bez trudu potrafił je rozszyfrować. Była to opisana przez Deleuze'a zwierzęcość, fascynująca Jerrego tak samo jak filozofa. Luiza była jak zwierzę broniące swego terytorium, swego skomplikowanego, a jednocześnie niesłychanie ograniczonego świata. Czasami wystarczyło jedno pytanie, jeden bodziec, żeby wywołać u niej lawinę agresji z replikami kończącymi się dopiero, kiedy przejmowało ją wyczerpanie. Bodźcem zazwyczaj była Francja, rodzina, którą zostawiła lata temu i z którą w rzeczywistości nie potrafiła się rozstać, wspomnienia. Wystarczyło zresztą spojrzeć na sposób, w jaki mówiła o sobie: „Nazywam się Louise Josephine Bourgeois. Urodziłam się 25 grudnia 1911 roku w Paryżu. Dzieło moich ostatnich pięćdziesięciu lat, moje wszystkie tematy, biorą swój początek w dzieciństwie. Moje dzieciństwo nigdy nie utraciło swej magii, nigdy nie utraciło swej tajemnicy ani dramatu". Od lat była obywatelką Stanów Zjednoczonych – tu założyła rodzinę, tu tworzyła i tu zapracowała sobie na to – przyznajmy – mało fortunne miano *American artist born in France*, a jednak myślami i sercem przebywała we Francji, nad Sekwaną, nad Creuse i nad Bièvre, nad jej rzekami, tak jak jej stała się Hudson. Niezmiennie zwracała życie emocjom sprzed lat i tym, którzy je wzbudzali. Tropiła wspomnienia i postaci z przeszłości, jak pies gończy. Odradzali się w świetle nowych relacji, ekstatycznie w porównaniu z rzeczywistością, bo podświadomie. Deleuze mógłby to nazwać duchową reterytorializacją, którą przeprowadziła po uprzedniej deterytorializacji. Granice tego nowego świata stawały się wyraźniejsze z każdym następnym dziełem, progresywnie. Rzeźbiła, żeby odtwarzać przeszłość i ubezwładniać własną agresję, swe napastliwe emocje, ale inwestując w nowe terytorium stopniowo odcinała się od świata. Jej dom był jak nora, w której trzymała wszystko, co najdroższe i z której nie potrzebowała wychodzić. We własnym mniemaniu była samowystarczalna, dlatego jej kontakty z ludźmi ograniczały się do minimum, choć i tak zazwyczaj były trudne. Z Jerrym było inaczej. Zobaczyła w nim sprzymierzeńca dla swych artystycznych przedsięwzięć – atletyczne, silne ciało i wnikliwy umysł.

Wracali na górę w ciszy, Jerry miał sobie za złe zbyt intymne uwagi, Luiza – epidermiczną reakcję. Powstydziła się nagle swej niemożności przystosowania się do świata, tego, że zwykłe pytania wciąż wyprowadzają ją z równowagi. Kiedy ponownie znaleźli się w kuchni od razu zaproponowała herbatę. Jerry nie protestował, zakładał, że kolejny ruch należy do niego; dłużej nie można było odwlekać tej rozmowy.

– Wydaje mi się, że mogę pani pomóc – powiedział nie troszcząc się o minione zajście.

– Nigdy w to nie wątpiłam – odparła. – Podejdź tu na chwilę.

Stanęli przed zawieszonym pionowo lustrem, Luiza z trudem sięgała jego ramienia.

– Sam widzisz, jak bardzo cię potrzebuję – przyznała. – Nie jestem w stanie dłużej pracować sama, potrzebuję asystenta, codziennie – powiedziała z przekonaniem.

Nagłą szczerością zaskoczyła go do tego stopnia, że z wrażenia nie zorientował się, że formułując propozycję zwróciła głównie uwagę na jego umięśnione ciało.

– Do miesiąca poukładam sprawy z galerią, do tego czasu będę przychodził po południu – odpowiedział bez wahania.

Luiza nie posiadała się z radości, ale nie dała tego po sobie poznać.

– Świetnie – odparła. – Zadzwoń za parę dni, porozmawiamy o szczegółach.

Podniecenie związane z rozpoczynaniem wszystkiego od nowa wyzwala ten rodzaj adrenaliny, który trzyma przez całe dnie, a nawet tygodnie, dopuszczając do myśli rzeczy dotychczas niewyobrażone. Perspektywa współpracy z Jerrym napełniała Luizę nadludzką siłą i chociaż należała do kategorii ludzi, którym niejednokrotnie przychodziło w życiu coś zmieniać, albo nawet z gruzów odbudowywać od początku, odczuwała tę sytuację jakby przytrafiła się jej po raz pierwszy. Wcześniej miała kilka takich okazji, ale najznamienitszą pozostawała „ucieczka" za Robertem do Stanów. Zrywanie więzi ogólnie podobało się jej na tyle, że samą siebie nazywała „uciekającą dziewczyną/*runaway girl*". W recydywę ucieczki popadała przy każdej wystarczająco dobrej sposobności, a taką był Jerry. Tym razem to nie ona szła jednak w ogień za kimś, a do ognia sprowadzała. Zmiana miała inne, wygodniejsze z pozoru oblicze, bo odbywała się na jej terytorium i warunkach. Z początku wcale nie przypuszczała, że Jerry wywróci do góry nogami jej życie. Nawet on nie mógł tego wiedzieć. Już sama propozycja uznanej w Stanach Zjednoczonych artystki była dla niego wygraną na loterii, chociaż po nowej pracy spodziewał się znacznie więcej. Wiedział, że nawet gdyby przestała tworzyć, dzieł z pracowni wystarczyłoby na lata wystawiania. Chciał się tym zająć, chociaż był świadom, że największą przeszkodą będzie sama Luiza, jej niechęć do konwenansów i brak ambicji komercyjnych. W jego młodzieńczych planach było wyprowadzić jej sztukę z piwnicy, a później wypuścić na arenę międzynarodową. Zrobić to, czego do tej pory nie podjęli się ani Goldwater, ani Barr, ani nawet Fourcade. Był gotów się jej poświęcić, żeby tylko mieć swój udział w kreacji czegoś, co już wtedy przeczuwał blisko legendy. Miał trochę po dwudziestce, ale jego osobowość predestynowała go do długoterminowych zobowiązań, z czego Luiza nie zdawała sobie jeszcze wtedy sprawy – nie wiedziała do jakiego stopnia Jerry potrafił być oddany. Dała mu do siebie dostęp intuicyjnie, co w ostateczności zaważyło na rozwoju wydarzeń. Jerry nie mógł natomiast trafić w lepszy moment, a właściwie w lepszą lukę.

Od lat broniła się przed ludźmi rękami i nogami, a odkąd zmarł Robert i synowie odeszli z domu jej regularnym rozmówcą był głównie psycholog. Przyjmijmy, że u początków jednej z najbardziej produktywnych relacji artysta-asystent XX wieku i początku XXI wieku leżał szczęśliwy zbieg okoliczności.

(Dom Luizy w Chelsea, dzwoni telefon).
– Louise Bourgeois, słucham.
– Louise, tu Jerry.
– A Jerry, jak się masz?
– Świetnie, widziałem SAMO.
– Kogo?
– Tego graficiarza z Manhattanu, na imprezie w Downtown.
– I co? Rozmawiałeś z nim?
– Nie udało mi się, ale jak się okazuje – jest ich dwóch, to Jean-Michel Basquiat i Al Diaz. Ten pierwszy to prawdziwa bestia salonowa, uważa się za malarza. Dał koncert klarnetowy przed setką osób, chociaż nigdy wcześniej nie grał na klarnecie…
– Będziesz w poniedziałek?
– Jak obiecałem, do zobaczenia.
– Do widzenia, Jerry.

Brak zainteresowania pracą innych artystów był u Luizy z początku symptomatyczny, ale Jerry świadomie to ignorował. Bardzo szybko zmusił ją nawet do zorganizowania u siebie w domu artystycznego salonu, co koniec końców robiła z perwersyjną przyjemnością przez następne trzydzieści lat, co niedzielę. Odpowiadała jej rola gospodyni-matrony, której opinie – nawet te najbardziej sporne – są szczególnie cenione. Odbijała sobie za te wszystkie lata, kiedy jej zdanie nie liczyło się wcale, albo mało.

W strategii Jerrego wyciągnięcia z piwnicy jej dzieł, było także wyciągnięcie Luizy na towarzyską powierzchnię, ale pomimo wysiłków nigdy nie zdołał zmusić jej ani do pokazywania się na wernisażach, ani do regularnego konwersowania o młodych artystach, których prace świetnie się sprzedają. Spekulacje nie miały dla niej żadnej wartości, chociaż faktycznie – z Basquiatem było inaczej. Z czasem, rozmawiali o nim więcej, jakkolwiek zazwyczaj z inicjatywy Jerrego. Uważnie śledził nadzwyczajne postępy w jego karierze i dochodził do wniosku, że Jean-Michel Basquiat jest zmową nowojorskich marszandów sztuki, którzy pchają go ku heroinie i śmierci, żeby później zgarnąć miliony. Luiza była daleka od rozważań komercyjnych czy spiskowych, ale po cichu zazdrościła młodemu artyście talen-

tu, z jakim zaistniał w świecie, który dla niej przez bardzo długi okres czasu był zamknięty. Według niej nawet Warhol zazdrościł Basquiatowi umiejętności odnalezienia się w towarzystwie i między innymi dlatego się z nim zaprzyjaźnił. Kiedy kilka lat później Basquiat zmarł z przedawkowania, Luiza stawiała coraz pewniejsze kroki na specjalnie skonstruowanej dla niej przez Jerrego arenie. To znaczy, w zasadzie nie zmieniło się nic – wciąż praktycznie nie wychodziła z domu, ale jej nazwisko i praca docierały teraz znacznie dalej. Nawet we Francji zaczęto się zastanawiać, kim jest ta amerykańska rzeźbiarka francuskiego pochodzenia z tak niewygodnym nazwiskiem, jak Bourgeois.

Śmierć zbierała w owym czasie w Nowym Jorku nadzwyczajne plony. W kolejności odchodzili Fourcade, Mapplethorpe i Haring, później Michel, syn Luizy adoptowany jeszcze przed wyjazdem do Ameryki. Wszystkich zgubił seks bez zabezpieczenia. Jerry przez AIDS stracił dziesiątki przyjaciół, ale sam jakoś się uchował, przy okazji od szaleństwa wybawiając Luizę – podpowiadał jej pomysły, sugerował nowe rozwiązania. Żeby zapełnić pustkę z zapomnieniem oddawała się teraz projektom na wielką skalę. Kryły się za nimi głównie stare rzeczy, wydarzenia z przeszłości, jak ten czerwony pokój poświęcony rodzicom. Ale rzeczywistość i tak ją doganiała. Zdarzały się takie miesiące, że co tydzień w skrzynce znajdywała nowy nekrolog.

– Nie możesz dłużej udawać, że nie dzieje się nic – mówił Jerry. – Twoją rolą jest to wszystko opowiedzieć – uważał. Luiza nie słuchała. Przez jej myśli przesuwały się kolejne obrazy, żeby wreszcie zatrzymać się na łóżku tonącym w hektolitrach wody, a może nawet krwi. Przypominały się jej pierwsze miesiące w Stanach, pracownia na dachu w Brooklynie, cylindryczne zbiorniki na wodę, olbrzymie i niezbędne dla tak wielkiego miasta. Wyobrażała sobie, że przestrzeń tych drewnianych bali jest jak żywy organizm, ciało, które żeby istnieć potrzebuje wody, życiodajnych płynów, które krążą w jego komórkach i naczyniach. – Zawieź mnie na 142 Est 18th Street, muszę coś sprawdzić – powiedziała. – Tam, gdzie mieszkałaś na samym początku? – zapytał. – Tak, potrzebuję wejść na samą górę.

Brooklyn nie tracił rześkiego powiewu od rzeki, chociaż ujście Hudsonu zasłaniał teraz mur betonu, dziesiątki nowych budynków ciągnących się wzdłuż jej ostatnich brzegów do samych bram morza. Na szczęście Luiza nie była do tego stopnia sentymentalna, żeby rozpamiętywać jak to było czterdzieści lat wcześniej. Pomyślała tylko, że nad wszystkim wisi gilotyna czasu i tym bardziej pragnęła zrekonstruować swe doznania w sposób niesłychanie materialny. Hekatomba przedwczesnych śmierci toczyła się w Nowym Jorku i tu należało odchodzące życia zatrzymać, dlatego

wspomniała o gigantycznych zbiornikach na deszczówkę, o wielkich drewnianych balach z fantastycznym ujściem ku górze, jak ta na dachu East Street.

Precious Liquids/*Drogocenne ciecze*, bo tak nazwała pracę, którą stworzyła po wizycie w starej kamienicy na Brooklinie, zostały zaprezentowane na Documenta IX w Kassel. Nie pamiętam, żeby Luiza wspominała coś o HIV-ie bezpośrednio. Tłumaczyła tylko, że w tej przestrzeni otwartego ku górze zbiornika na wodę zgromadziła ludzkie płyny, także te, o których rzadko się mówi i jeszcze rzadziej pokazuje, wtedy to był pewnego rodzaju przełom. Zamknęła w *Precious Liquids* to, co wstydliwe i co łączy się z tabu, z czym niełatwo się identyfikować. W otwartej z dwóch stron kolistej przestrzeni stare żelazne łóżko ze zniszczonym materacem, wielokrotnie zmoczonym moczem, spermą, krwią, potem, łzami. Nagromadzenie wysuszonych naczyń, szklanych fiolek w jego każdym rogu. Męski płaszcz wiszący ponad, ze schowaną w środku białą dziewczęcą sukienką. „*MERCI/MERCY*" wyhaftowane czerwoną nitką. Wreszcie *Trani Episode* sprzed lat. I być może najważniejsze: na zewnętrznej obwolucie wybite na drewnie metalowymi literami „*ART IS THE GUARANTY OF SANITY*" – „Sztuka jest gwarancją zdrowia psychicznego", stanowiące prawo, jak jakiś kabalistyczny przekaz, starodawna prawda o mocy stwórczej, teraz skoncentrowana w tej jednej drewnianej bali.

Czy wiedziała, czy Luiza mogła wiedzieć, jaką mocą w kabale obdarzone jest słowo? Albo, że kilka wieków wcześniej palestyński mistyk Izaak Luria opowiedział stworzenie świata poprzez misterny system, którego częścią było rozbicie naczyń, a następnie ich doskonała naprawa? Nie wiem. A jednak, stwarzając *Precious Liquids*, rekonstruując pewne epizody z własnej przeszłości i obarczając je nawracającymi w życiu każdego człowieka zdarzeniami, jak demiurg skonstruowała autonomiczną celę, w której dochodzić mogło do poczęcia, do choroby i do śmierci nieprzerwanie. We wnętrzu *Precious Liquids* umieściła laboratorium ludzkiego życia, a z każdą następną komórką, bo wciąż ich później przybywało, rekonstrukcja jej świata nabierała obrotów nieoczekiwanych. Dochodziło tam w środku do jakichś konfrontacji, do nigdy nieprzeprowadzonych rozmów, martwe przedmioty znajdywały rozwiązania dla żalów, których nigdy nie wypowiedziano. Co prawda monumentalny format nie był w jej pracy nowością, olbrzymie były także *Niszczyć ojca* i *Konfrontacja* – ale nigdy wcześniej w jednej przestrzeni nie łączyła z takim wyczuciem elementów z kiedyś i z teraz. Czy na zmianę wpłynęła obecność Jerrego, jego sugestie i wnikliwe uwagi, a czasem chłodne kalkulacje obeznanego z rynkiem sztuki handlowca? Czy to wszystko naturalnie wyszło od niej, bo z wiekiem coraz bardziej potrzebowała stawiać czoła temu, co nierozwiązane? Kolejny znak zapytania,

pomimo jej regularnie powtarzanych deklaracji, z których wynikało, że nieustannie musi rozprawiać się z pewnymi głęboko ukrywanymi emocjami.

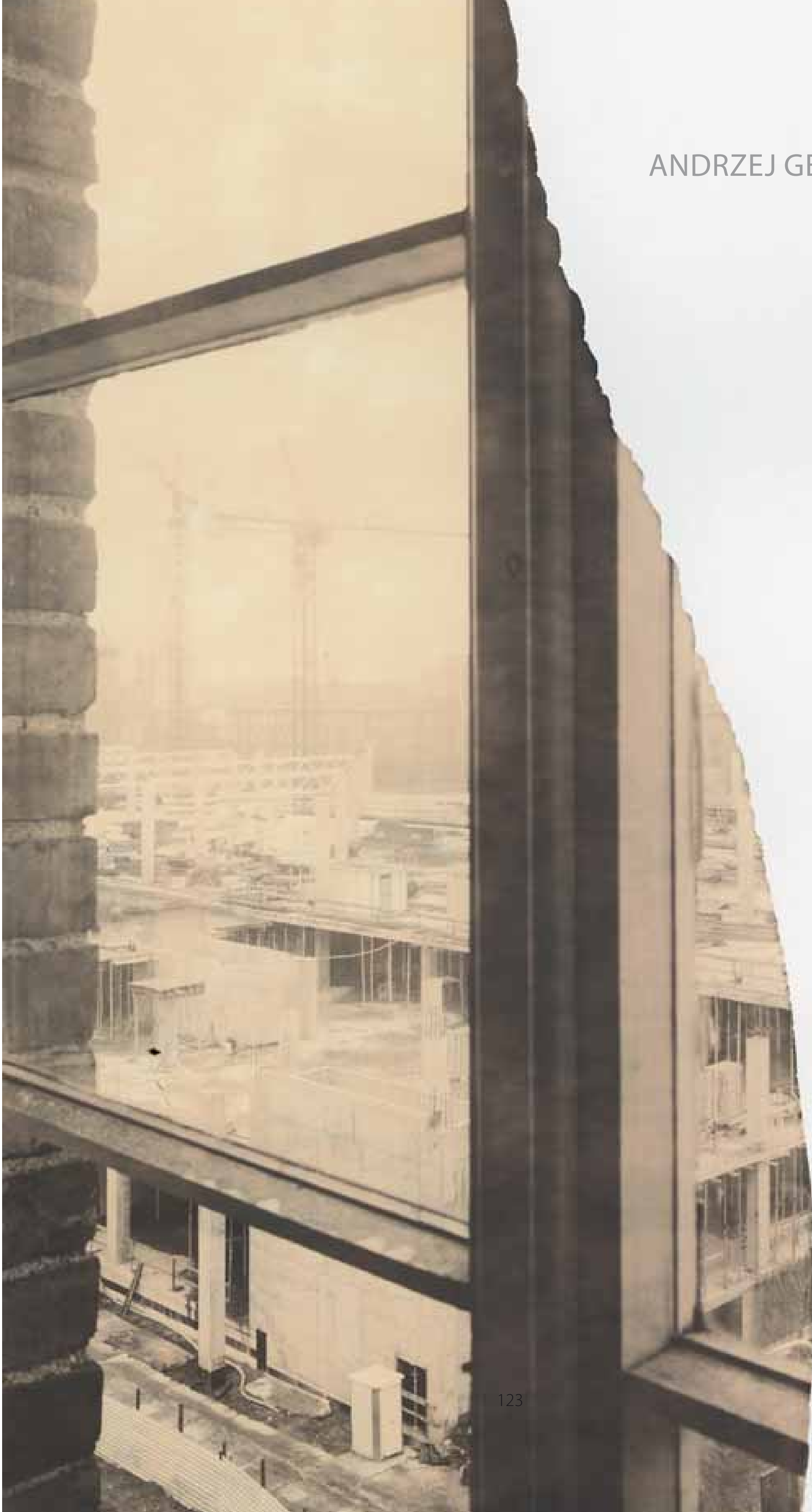
Faktem jest, że krótko po zatrudnieniu Jerrego prace Luizy nabrały gigantycznych rozmiarów. Coraz częściej zdradzała także inspirujące ją wątki intymne, na których obnażenie wcześniej nie potrafiła się zdecydować. Jednym z nich była historia Sadie, angielskiej guwerantki, z którą jej ojciec, Louis, utrzymywał wieloletni romans. Obecność Jerrego wpływała na Luizę jak terapia. Wyjątkowo skuteczna, bo dzięki niemu na zawsze zrezygnowała z usług lekarzy od spraw duszy, z którymi wcześniej potrzebowała spotykać się regularnie. Do końca stawiał się co rano o dziesiątej. Co rano z tą samą niecierpliwością go wyczekiwała.

Precious Liquids nigdy nie wróciły do Stanów Zjednoczonych. Jeszcze w czasie tournee po Niemczech zostały zakupione przez Centrum Pompidou. Kilkanaście lat później, kiedy sztuka kobiet stała się na tyle atrakcyjna, żeby pokazywać ją w francuskim muzeum, najpierw zrobiono Luizie wielką retrospektywę, później pokazano jej dzieła na wystawie zbiorowej poświęconej artystkom. O *Precious Liquids* wiele mówiono, ale nigdy nie padło słowo o Jerrym. Zauważono jednak, że to dzieło przełomowe, proponujące zupełnie nową architekturę, spiętrzenie tematów i wątków. Następowało w kilkanaście lat po pierwszym spotkaniu Luizy z Jerrym.

Ostatecznie, Luiza zdradziła się sama. Najpierw w tym samym filmie dokumentalnym, w którym broniła swej twórczości, pokazała jego odlane w brązie ciało. Tłumaczyła, że *Łuk histerii* to Jerry. Później przyznała, że jest jej „Szarą Eminencją", tym, przez którego wszystko się zaczyna, który nieraz stoi u początku stworzenia. Zabroniła też jakichkolwiek uogólnień, mówiła: „Proszę nie starać się definiować Jerrego". W końcu, krótko przed śmiercią poświęciła mu serię czterdziestu rysunków, na których namalowała wyciągnięte ręce szukające wsparcia, pomocy, przyjaciela albo zrozumienia. *It's 10 am When You Come to Me* brzmiał jej tytuł. Kto inny mógłby lepiej opowiedzieć o Luizie i Jerrym?

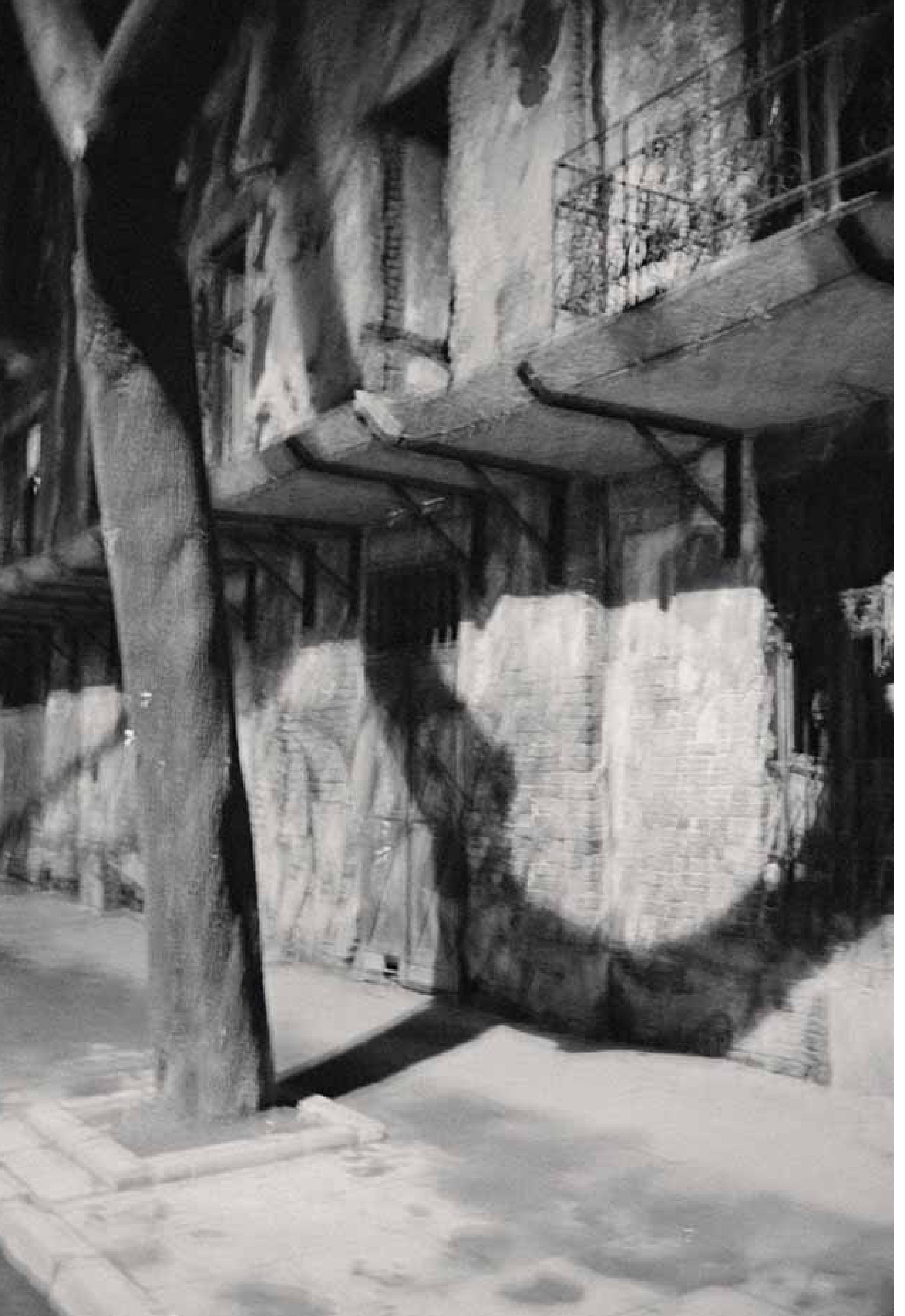
ANDRZEJ GEORGIEW

zepsute

















MICHAŁ GŁOWIŃSKI

Najstarszy

Była nas spora gromada, nie znałem wszystkich, tym bardziej nie potrafiłbym rozpoznać wielu kolegów dzisiaj, po wielu dziesięcioleciach, gdyby dziwnym a nieprzewidzianym losu zrządzeniem zjawili się w jednym miejscu, żywi bądź martwi, w tej postaci, w jakiej wówczas egzystowali, bądź w postaci dzisiejszej jako ludzie starzy, pochyleni ku ziemi, drżącym mówiący głosem. Piszę o mężczyznach, obecnie może już pradziadkach, bo myśmy mieli ćwiczenia wojskowe, a więc z natury rzeczy skazani byliśmy na częstsze ze sobą kontakty; z koleżankami rzeczy miałyby się jeszcze gorzej, nazwiska niektórych z nich stanowiły dla mnie pusty dźwięk, nie kojarzony z konkretną postacią, nie umiałbym też w pewnych wypadkach połączyć osoby, choć wygląd jej pozostał mi przed oczami, ze stosownym nazwiskiem. Jego zaś zidentyfikowałbym od razu – niezależnie w jakim wcieleniu by się zjawił, choć nigdy nie miałem z nim bliższych relacji, był pod każdym względem charakterystyczny, wyróżniał się ze studenckiej masy z początku lat pięćdziesiątych, szarej i zglajchszaltowanej, spętanej wszystkim – obowiązującą, siłą narzuconą ideologią, biedą, obyczajowym rygoryzmem, zakłamaniem, łatwo dostrzegalnym u wszystkich, także tych, którzy żywili uczucia nasycone entuzjazmem dla nowego porządku, mieniącego się ludowym i demokratycznym.

Wyróżniał się tym przede wszystkim, że był od nas starszy, mocno starszy. Nie potrafię wyliczyć o ile, przypuszczam, że nawet o kilkanaście lat. Na tym roku było kilka osób przekraczających studencką średnią wieku, dla nich my, którzy kilka lat po wojnie normalnie uzyskaliśmy matury, byliśmy zapewne szczeniakami, jakich nie sposób traktować poważnie. Pamiętam panią Emmę, sympatyczną Węgierkę, rzuconą przez losy w nadwiślańskie strony, która właśnie tutaj, w Warszawie, postanowiła dokończyć swe rozpoczęte dawniej studia. Jak zza mgły lat i zapomnienia wyłaniają się dwaj panowie, którzy przychodzili na zajęcia tylko wtedy, gdy było to bezwzględnie konieczne, zapewne mieli jakieś oficjalne zwolnienia, pozwalające obchodzić sztywne reguły tak zwanej dyscypliny studiów, obydwaj

też nie podlegali żołnierskim ćwiczeniom, serwowanym co dwa tygodnie w dawkach dwunastogodzinnych. Obaj byli już wówczas ojcami rodzin, pracowali jako urzędnicy w poważnych instytucjach, prawdopodobnie zdecydowali się na podjęcie studiów, bo magisterskiego dyplomu wymagała ich biurowa kariera. Czy stali się jego posiadaczami, nie wiem, myślę, że nie. W każdym razie szybko zniknęli mi z oczu. Zresztą nigdy bliższych kontaktów ze swymi niby-kolegami nie nawiązywali. I w życiu studenckiej wspólnoty nie uczestniczyli. Jeden z nich był podobno gorliwym działaczem partyjnym, swój ideologiczny zelotyzm przejawiał jednak w innym środowisku.

Franek, bo tak będziemy go w tej opowieści nazywać, to była całkiem inna historia. Nie pracował na urzędniczej (ani żadnej innej) posadzie, żył z mizernego stypendium, nie musiał odbębniać studiów, bo ich ukończenie było wymagane w związku z pełnionym stanowiskiem. Chciał być studentem – i nim został niejako w pełnym wymiarze, z wszystkimi przywilejami i obciążeniami. Można powiedzieć, że będąc już w wieku zbliżającym się do średniego, odzyskał młodość, wstąpił w nią raz jeszcze. Myślę, że z powodu tej niezwykłej przygody był człowiekiem szczęśliwym. Nie szukał dla niej literackich wzorców, *Ferdydurke* niewątpliwie nie czytał, bo wówczas nie wchodziła w obręb lektur obowiązkowych, a jeśli Gombrowicza przywoływano, to jako przykład zwyrodniałej literatury burżuazyjnej. Wydaje mi się zresztą, że o nim w ogóle nie słyszał, przynajmniej wówczas. Niepotrzebne mu były żadne odwołania czy porównania, nie żywił w tej materii wątpliwości, wiedział, że to, iż przemienił się z wieśniaka, którego przeznaczeniem być miało – jak się wydawało – chodzenie za pługiem i doglądanie żywego inwentarza, w studenta, zawdzięcza władzy ludowej. Był jej wdzięczny, to wątpliwości nie ulega. Miał już za sobą spore doświadczenia, w czasie okupacji walczył w Batalionach Chłopskich w swoich rodzinnych okolicach, nie umiem powiedzieć, jak nazywa się wieś, w której na świat przyszedł, wyrósł i się wychował, jednego jestem pewien, leży w południowo-wschodnich rejonach dzisiejszej Polski. Takie przestrzenne usytuowanie było słyszalne w jego wymowie; aczkolwiek nie posługiwał się śpiewną polszczyzną kresową, było w niej coś osobliwego, co dla tych, którzy pochodzili z mazowszańskiej równiny, brzmiało nieco dziwnie, a zdarzało się, że wręcz egzotycznie. To też go wyróżniało spośród studenckiego grona. Podobnie jak wygląd. Prezentował się staro, zapewne niejeden z tych, którzy z nim się stykali, gotów byłby mu przypisać więcej lat niż miał w rzeczywistości. Zwracało uwagę, że jego twarz poryta jest zmarszczkami, można nawet byłoby mówić o głęboko wrzynających się bruzdach. To, że postarzał się tak wcześnie, w tempie znacznie przyśpieszonym, sprawiało, że potem prawie się nie zmieniał. Kiedy w następnych latach czy dzie-

sięcioleciach go spotykałem, nader rzadko zresztą, doznawałem wrażenia, iż jego czas stanął w miejscu, zatrzymał się tak, że on na zawsze pozostał owym wprawdzie podstarzałym, ale jednak studentem, czyli niejako z definicji kimś młodym lub przynajmniej względnie młodym. Wtedy z jego wyglądu wnioskować można było, że jest człowiekiem niosącym bagaż ciężkich doświadczeń, po przejściach, jakie wyżłobiły na nim swoje ślady, bolesnych, stygmatyzujących na całe życie. Jakie one konkretnie były, nie wiem, nie mam żadnych danych, by o nich pisać, Franek niewiele mówił o swojej przeszłości, zwłaszcza w rozmowach z takimi jak ja kolegami, nie należącymi do sfery jego przyjaciół, może ujawniał swoje tajemnice kumplom z domu akademickiego.

W mojej pamięci utrwalił się on jako niezwykle przykładny student, nie chcący uronić żadnej okruszyny z tego, co nam przekazywano, chłonął wiedzę z entuzjazmem i fascynacją, każdą, niezależnie, jaki był to przedmiot, chyba nawet studium wojskowe, przez większość traktowane jako żmudna pańszczyzna, cieszyło się jego łaskami, bo przecież też należało do uniwersyteckiego programu, a więc nie przystoi nim gardzić. Był dumny z kondycji studenta. Nie jestem pewien, wydaje mi się jednak, że nie fantazjuję, ale na pierwszym roku będąc, nosił studencką czapkę z grubego sukna z daszkiem, białą, bo taka właśnie była oznaką Uniwersytetu Warszawskiego, choć mało kto wówczas to czynił (od dawna uczelniane czapki wyszły z użycia, zostały doszczętnie zapomniane). Pewien jestem czego innego: na wykładach siadał z reguły w pierwszym rzędzie i skrupulatnie sporządzał notatki, wszystko, co dochodziło z katedry, stanowiło dla niego nowość, wszystko warte było zapamiętania.

Mimo że starszy, Franek należał do Związku Młodzieży Polskiej, ale też jak większość tych, którzy przebyli podobną drogę edukacyjną, był również członkiem PZPR. Nie wiem, w jakim czasie i w jakich okolicznościach do niej wstąpił, przypuszczam, że kiedy na Uniwersytecie go immatrykulowano, od dawna był posiadaczem czerwonej legitymacji, przede wszystkim bowiem partyjnych na tak zwane studia przygotowawcze kierowano, nowa wierna socjalizmowi inteligencja miała być posłuszna i dobrze ideologicznie wyposażona. Nie wiem, co zaważyło na tym, że zdecydował się na taki krok, być może uwierzył, iż ustrój demokracji ludowej gwarantuje świetlaną przyszłość i do niej w prosty sposób prowadzi, a nawet stał się ideowym komunistą, być może uznał, że wstępując w szeregi, zapewni sobie lepszą sytuację życiową, porzuci wiejską egzystencję, która go nie satysfakcjonowała, zasadniczo zmieni życie; może po prostu chciał się uczyć i – niewątpliwie zasadnie – uznał, że bez takiego posunięcia nie będzie mu dane urzeczywistnienie tego gorącego pragnienia. Nie wiem, jak się zachowywał, gdy znajdował się wśród swych partyjnych towarzyszy, co mówił, gdy zabierał głos na partyjnych zebraniach, jed-

nego jestem pewien: w przeciwieństwie do wielu z nich nie był fanatykiem, któremu totalitarna ideologia rzuciła się na mózg, ale nie był też cynikiem. Warto byłoby się zresztą zastanowić, czy osoba w sposób spontaniczny, niemal bezrefleksyjny przyjmująca postawę dobrego ucznia, bezgranicznie wierząca swym preceptorom, a więc będąca swojego rodzaju prostaczkiem, może stać się bezwzględnym fanatykiem, wydaje mi się, że nie, choć nie tyle za sprawą krytycznego podejścia do świata, ile naiwności, z podobnych powodów trudno byłoby jej stać się cynikiem. Wsłuchiwał się w słowa wykładowców, uważał ich bez wyjątku za wybitnych uczonych, niosących kaganek oświaty, można chyba założyć, że jednak bez tak zaawansowanej gorliwości przyjmował pouczenia swych politycznych szefów, towarzyszy, przyjaciół. Jedno jest pewne, nie było w nim agresji, w przeciwieństwie do nich nie wyruszał na ideologiczne boje, nie zabiegał o niszczenie tych, których wskazywano jako wrogów ludu pracującego miast i wsi, klasy robotniczej, socjalizmu no i oczywiście Polski. Gdy wybuchały jakieś konflikty, nigdy ich nie podsycał, odwrotnie, próbował łagodzić. I często brał w obronę kolegów, potępianych za czyny nie mieszczące się w stalinowskim kodeksie, lub – najczęściej – z powodu ideologicznych odchyleń, o które trudno nie było, bo system był wyjątkowo sztywny i restryktywny. Nie mam pewności, czy PZPR-owscy i ZMP-owscy aktywiści brali całkiem poważnie to, co mówił i robił, liczyli się jednak z jego opiniami. Tego wiejskiego prostaczka nie mogli całkiem lekceważyć – nawet wtedy, gdy bronił tych studentów, w których oni widzieli wrogów, co to przeniknęli na socjalistyczną uczelnię, by knuć, psuć, a nawet spiskować.

Franek uczył się przykładnie, egzaminy zdawał w wyznaczonym czasie, nie zabiegał o ich przełożenie na termin późniejszy. Magisterium postanowił pisać z językoznawstwa. Trafił na seminarium Profesora. O tym wybitnym uczonym tak właśnie mówili jego współpracownicy, uczniowie, entuzjaści. Wprawdzie na Wydziale było kilka czy może nawet kilkanaście osób, którym tytuł ten przysługiwał, **Profesor** był tylko jeden, każdy wiedział, o kogo chodzi, dodawanie nazwiska mogło być odczytywane jako swojego rodzaju redundancja. Profesor zdobył świetną naukową pozycję w okresie międzywojennym, w młodym wieku, a wielką popularność, przekraczającą znacznie środowisko akademickie, zyskał dzięki nadawanym w radio w odstępach tygodniowych pogadankom poświęconym poprawności językowej. Wypowiadał je w sposób charakterystyczny, jakby z lekką zadyszką, nie można było nie rozpoznać jego wysokiego głosu, podobnie zresztą nim operował także podczas wykładów. Odznaczał się przy tym znakomitą prezencją, chciałoby się powiedzieć – królewską, dostojny, wielki, miał potężną posturę, również pod tym względem górował nad wszystkimi. Królewską w sensie niemal dosłownym, łatwo

bowiem było wyobrazić go sobie w koronie, trzymającego w ręku berło; przedstawiałby się tak, jakby zszedł z historycznego obrazu.

Franek stał się wielkim, gorącym wręcz admiratorem Profesora, z lekką tylko przesadą można by powiedzieć, że jego wyznawcą, bo był on dla niego kimś w rodzaju jeśli nawet nie Boga, to ideału, najwyższego autorytetu, w istocie przekraczającego normalną ludzką miarę. Przemienił się w przedmiot kultu. Skromny student, a potem pracownik, przybysz z odległej, zabitej deskami wsi, był szczęśliwy z samego faktu, że los pozwolił mu się znaleźć w orbicie osoby tak niezwykłej i wspaniałej. Zawdzięczał mu niezmiernie dużo – także w wymiarze praktycznym. Dzięki Profesorowi zatrudniony został w jakiejś placówce zajmującej się problemami językowymi. Nie powołano go na asystenta, do którego obowiązków należało prowadzenie ćwiczeń z gramatyki opisowej bądź historycznej, nie został doktorantem, który musiałby przedłożyć w mniej lub bardziej odległym terminie liczącą kilkaset stron rozprawę. Zapewne jego zadaniem stało się zbieranie i porządkowanie jakichś materiałów, sporządzanie i układanie fiszek według precyzyjnie sformułowanych wskazań, należał zatem do tej grupy pracowników, jakich w biurokratycznych klasyfikacjach określano mianem dokumentalistów. Byli tacy, którzy utrzymywali, iż zatrudniono go w Warszawie tylko dlatego, że w sposób charakterystyczny dla okolic, z jakich pochodził, wymawiał pewne głoski, a więc dialektolodzy, zajmujący się nimi, przedmiot swych dociekań mogli analizować na miejscu, nie musieli wyprawiać się w teren, wyruszać do wiosek leżących na południowo-wschodnich krańcach kraju. Był to chyba jednak tylko złośliwy żart.

Jak już wspominałem, w czasie studiów nie miałem z Frankiem bliższych kontaktów, w latach późniejszych widywałem go rzadko, od przypadku do przypadku. Utkwiło mi w pamięci spotkanie w zatłoczonym autobusie kilka tygodni po śmierci Profesora (odszedł w roku 1976). Zapytałem, kto teraz jest jego szefem i w ogóle kto przejął różne funkcje po zmarłym uczonym. Usłyszałem nazwisko i niejako na tym samym oddechu dodany komentarz: ale to już nie to, Profesor to był pan! Druga część tego zdania, wypowiedziana swoistą intonacją, pełną uwielbienia i podziwu, zrobiła na mnie wrażenie, wydała mi się czymś tak niezwykłym, że nie tylko utkwiła w mej pamięci, ale do dzisiaj mam ją w uszach. Pomyślałem, że ktoś o innym zapleczu kulturowym, nigdy takiego zdania by nie sformułował, powiedziałby: to był człowiek, to był uczony, to była indywidualność, to była osobowość, możliwości nie brakuje. Ostatecznie mógłby sięgnąć po słowo archaiczne, wyrażające podziw, ale nie bez dystansu: to było panisko! W krótkim zdaniu „to był pan!" usłyszałem pogłos wielowiekowej historii pańszczyźnianych chłopów. Franek, już wykształcony i miastowy, nie mógł się od ciążenia tej tradycji wyzwolić, była silniejsza od niego.

Potem znikł mi z oczu, przyznam, że na długie lata zapomniałem o jego istnieniu. Niedawno dowiedziałem się od jednej z koleżanek, że po przejściu na emeryturę osiadł wraz z żoną w jednym z podwarszawskich miasteczek (w czasie studiów żonaty jeszcze nie był), zmarł przed kilku laty w wieku podeszłym. Czytam codziennie w „Gazecie Wyborczej" dział nekrologów, na doniesienie o jego śmierci nie natrafiłem. Zapewne go nie było, rodzina uznała, że to zbyteczne, a w instytucji, w której przez lata pracował, nie pamiętano o skromnym, cichym człowieku, który status emeryta osiągnął w zamierzchłej epoce. Nastało nowe pokolenie, nie kultywujące wspomnień o postaciach, które niczym specjalnym się nie zapisały. Trudno mieć o to pretensje, tak już bywa na tym naszym świecie, wspaniałym i najpiękniejszym. Zapominanie kładzie się na nim nieustannie cieniem.

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

Addenda (25)

Noc, minus osiemnaście. Na gałęzi jarzębiny dwa gołębie nieruchomo obok siebie.

Na rzece w słońcu lśniąca kra.

Sam skulony na gałęzi w piętnastostopniowym mrozie.

Ostatnie wiadomości od M.R. – 30.1.: „Z Panią Wisławą dziś gorzej. Jest nieprzytomna. Pod kroplówką i tlenem. Trzeba się liczyć z najgorszym. Przykro mi".

1.2.: „Pani Wisława przed chwilą umarła. Spokojnie, we śnie, w swoim domu".

+ *Bene quiescas*.

Dosyć albo *Dość* (1966) – franc. *Assez* i ang. *Enough* – to monolog starej kobiety, ostatni utwór Becketta napisany w pierwszej osobie, co miało znaczyć: dosyć już

monologu, dosyć już „ja". I teraz *Wystarczy* Szymborskiej, czyli – dostatecznie, zadowalająco, coś, co zaspokaja, stanowi niezbędne minimum.

Jaka jest puenta? Nie ma puenty. Puenta to najczęściej dopisywanie czegoś na wyrost. Ale niekiedy puenta jest integralną częścią całości, bez której nie byłoby ani jej, ani sensu.

Po co tyle skreślam, poprawiam i zmieniam? Patrz, jak pisali ewangeliści. Albo produkuj myśli w rodzaju: „Styl to człowiek".

Jakie jest powołanie pisarza? Opisywać miłość? Służyć prawdzie? Przenikać słowami życie i śmierć? To robili najwięksi. Tak było, tak jest i tak będzie.

Simone Weil w *Zeszytach*: „Piękno wiersza odpowiada dokładnie temu, czy i jak nasza uwaga podczas pisania go orientowała się ku temu, co niewyrażalne".

Najlepsze zdania to te, które pochodzą z natchnienia lub z medytacji.

Światło wiersza i ciemność wiersza – jedno i drugie stanowi o jego sile i słabości.

Czy rzeczywiście jest tak, że to, co jest istotą wszystkiego i jest najważniejsze, nie da się wypowiedzieć?

A co jest istotą wszystkiego i co jest na świecie najważniejsze? Bóg? Człowiek? Miłość? Prawda? Życie i śmierć?

Bóg jest miłością i prawdą, jest dawcą życia i Panem śmierci – tak mówi Pismo. A więc Bóg jest najważniejszy. Ale przecież Bóg daje się wypowiedzieć – przykładem na to jest Pismo. I sam mówi, wypowiada się.

Ale co z tymi, którzy nie wierzą w Pismo?

Skracam, opuszczam i powtarzam.

I uważam na formę, żeby była na tyle pojemna, abym mógł swobodnie umieścić w niej to, co własne, a także to, co jest jak własne.

Cioran i Elzenberg. Ciorana nie mogę dłużej czytać bez znużenia i nie mam ochoty do niego wracać. Co innego Elzenberg, mój sąsiad z Grudziądzkiej.

Jak bardzo ludzcy i jak nieludzcy w porównaniu z bohaterami Dostojewskiego, Joyce'a, Prousta i Manna są – Watt, Molloy, Malone, lub Basil, Mahood i Worm, narrator *Nienazywalnego*.

Elipsy i hiperbole. Tak, jestem po stronie elips, ale i hiperbolami nie gardzę.

Luki, przeskoki i wyrwy. Jak to się nazywa? Może poetyka ruin?

Mury, załomy, łuki, wieże i światło. Warownia, która ocala.

Otwarte na przestrzał bramy z podniesionymi szczytami i podwojami.

Czy on wie, dokąd idzie? Czy wie przynajmniej tyle?

Wielkie drewniane drzwi. Wejście.

Predella, retabulum i szczyt. I zwieńczenie.

Elkana, wnuk Elihu, miał dwie żony, które były wrogo do siebie nastawione, rywalizowały o jego względy i jedna dokuczała drugiej. Gdy ta druga bardzo się smuciła, Elkana pocieszał ją, że to przecież on jest dla niej najważniejszy, a ona jest z nim, więc powinna się cieszyć. A jest to bardzo poważna opowieść.

Ta druga żona, Anna, przed bramą świątyni: „Poruszała wargami, lecz głosu nie było słychać. I tak mówi cały czas". Kapłan Heli siedział na krześle i obserwował ją: przyglądał się jej ustom i myślał, że jest pijana. A ona powiedziała, że jest nieszczęśliwą kobietą, że z nadmiaru zmartwienia i boleści mówi cały czas i wyjawiła mu swoją sprawę. To z niej urodził się „uproszony u Pana" Samuel.

Czy te uporczywie mówiące kobiety Becketta nie wywodzą się jakoś od niej?

Samuel. Czterokrotne wołanie i cztery jego odpowiedzi.

Staje się prorokiem i Pismo stwierdza, że Pan „nie pozwolił upaść żadnemu jego słowu na ziemię".

Tak mówi do Saula: „To ja jestem Widzący. Chodź ze mną na wyżynę! Dziś jeść będziesz ze mną, a jutro pozwolę ci odejść, powiem ci też wszystko, co jest w twoim sercu".

A potem mówi do niego: „Dosyć!".

Jonasz, Dawid i Kohelet w Starym i Chrystus, Jan i Łazarz w Nowym to główne dla mnie postacie.

„Nie mogę wyjść mową poza mowę" – mówi Wittgenstein w *Traktacie logiczno-filozoficznym*. Ale czy milczeniem można wyjść poza mowę?

Jakub w głębokiej studni i Jonasz w brzuchu ryby w głębinach oceanu – czy nie są w podobnej sytuacji?

Od bramy idę za cieniem.

Jak wiele i jak niewiele można powiedzieć w jednej linii.

Od bramy cień idzie przede mną.

Miłość to światło, ale czy światło to miłość? Światło może oślepić, wypalić, zniszczyć. I miłość może oślepić, wypalić i zniszczyć. Ale jest też jak filtr ochronny – przepuszcza tyle światła, ile potrzeba do rozwoju i wzrostu, do pięknego życia.

Być w gronie najmniejszych i być z nimi za pan brat, to by było coś! Ale czy mnie by to na dłużej zadowoliło?

Konieczna jest zmiana sposobu myślenia [gr. *metanoia*]. To tak mało i tak dużo, tak niewyobrażalnie dużo. Poznawanie siebie jest początkiem takiej przemiany.

Zaczęły się przygotowania do Paschy. Rozbrzmiewa róg na Syjonie i ogłoszono święty post. Znaki dla Żydów, mądrość dla Greków, a dla nas co?

Po zniszczeniach następuje odbudowa i tak dzieje się w kółko, bez przerwy. Zniszczenia w duszy wymagają odbudowy w słowach i w czynach.

Czy jest ktoś, komu nie przebaczyłeś? Tak. To nie mamy o czym ze sobą mówić.

Celnik Lewi – bogacz i duchowy nędzarz.

Zabudowujący stare zwaliska. Wznosiciel z odwiecznych fundamentów. Naprawca wyłomów. Odnowiciel rumowisk. Wskrzesiciel ruin. Oto są imiona.

Ja nie jestem od siebie i nikt nie jest od samego siebie. Trzeba wiedzieć, od kogo się jest i wiedzieć, jak wypełnia się swoje zadanie.

Bądź pewny, że będzie nagroda i odpłata.

Łukasz mówi: „I wyrzucił demona niemego. A gdy demon wyszedł, przemówił niemy".

Wysoka góra, biel i sześć postaci. Lęk, strach, trzy namioty, obłok i głos. Zejście i nakaz. Działanie.

Rąbek tajemnicy i światło.

Czy w tej miazdze, w której żyjemy, możliwe jest tylko powierzchowne lub bardzo płytkie zrozumienie?

Kradną, kłamią i oszukują, pogardzają słabszymi i biednymi, za nic mają bliźnich i nie boją się Boga. Wydają niesprawiedliwe wyroki, są stronniczy zawsze na swoją korzyść, a jeszcze rzucają oszczerstwa, mszczą się i żywią urazy.

Zacięci w uporze sami siebie prowadzą na ścięcie.

Co jest lepsze: gadatliwość czy wstrzemięźliwość? Przecież wiemy, co lepsze. A jak postępujemy?

Jest mowa odpowiednia i mowa nieodpowiednia. Ale, dla kogo która i od kogo która wychodząca?

Jonasz. Chrystus mówi, już żaden inny znak nie będzie dany.

Rozpacz i czarna rozpacz. Rzemiosło diabła.

Kim byłbym bez moich nauczycieli? Wyszedłem z ich wnętrzności i jeśli nie wszystko, to prawie wszystko co czynię, czynię dzięki nim, przez nich i w jakiś sposób w nich. I zdaję z tego sprawę – sobie i im.

Nienazywalne: „Cała ta opowieść o zadaniach do wykonania, aby mógł się zatrzymać, o słowach do powiedzenia, o prawdzie do odnalezienia, aby mógł ją opowiedzieć, aby mógł się zatrzymać, o zadaniu narzuconym, znanym, zlekceważonym, zapomnianym, odnaleźć, zapłacić, aby potem już nie mówić, potem już nie słuchać, wymyśliłem to z nadzieją, że mnie to pocieszy, pomoże mi iść dalej, zobaczyć się gdzieś na drodze, jak poruszam się między początkiem a końcem, raz posuwam się naprzód, raz cofam się, w ostatecznym rachunku jednak wgryzam się wciąż w teren. Bzdura. Nie mam nic do zrobienia, to znaczy nic szczególnego. Mam mówić, cokolwiek to znaczy, mam mówić, choć nie mam nic do powiedzenia, nic prócz słów należących do innych. Nie umiem mówić, nie chcę mówić, mam mówić. Nikt mnie nie zmusza, nie ma nikogo, rzeczywiście. Nic nie mogłoby mnie od tego uwolnić. Nie ma nic, nic do odkrycia, nic, co zmniejszałoby to, co pozostaje do powiedzenia".

Dobry duch i dobre duchy Mohla.

Znad sądu rażące światło zachodzącego słońca. I silne uderzenia wiatru.

Z Żeglarskiej w prześwitach rzeka w słońcu.

Wchodzi w bramę. I wychodzi z niej. Na światło.

MAREK SKWARNICKI

Hejnał mariacki (12)

Krzyż, panteony i piramidy

W latach sześćdziesiątych zaplanowano budowę Nowej Huty jako wzorcowego miasta socjalistycznego, a więc pozbawionego w ogóle kościoła. Łudzono jednak mieszkańców, że kościół zostanie w nim zbudowany. W pewnym miejscu miasta postawiono duży, drewniany krzyż, gdzie ewentualnie w przyszłości władze zezwolą na budowę kościoła. I oto pewnego dnia pod krzyżem zjawił się buldożer i grupa robotników z zamiarem likwidacji krzyża. W tym momencie, by wyperswadować przybyłym, żeby tego nie czynili, ruszyły coraz liczniejsze grupy kobiet. Nie wiem, w jakim momencie wezwano milicję obywatelską, co dało tylko taki skutek, że tłum coraz bardziej narastał. W pewnej chwili nadciągnęła fala robotników wychodzących z Huty im. Lenina, po części mężów i ojców kobiet walczących o krzyż. Zrobiła się, niespodziewanie dla władz, wielka rozróba, w której zginęło wielu robotników. Do tej pory te wydarzenia nowohuckie tkwią w pamięci mieszkańców miasta, które koniec końców otrzymało pozwolenie najpierw na budowę jednego kościoła, a potem kolejnych. Najważniejszy kościół o nazwie Arka Pana, wybudowany w centrum Nowej Huty, jest interesującym dziełem powstałym przy współpracy paru episkopatów europejskich. W jego budowie uczestniczyły episkopaty niemiecki i austriacki, napływała również pomoc z Włoch. Przy projektowaniu Arki Pana zastrzeżono jednak architektom, by świątynia nie górowała nad otaczającymi ją blokami mieszkalnymi. Budowniczy i ówczesny proboszcz parafii, zasłużony ksiądz Józef Gorzelany, spowodował chytrze, że na płaskim dachu postawiono krzyż, który wystawał ponad zabudowę miasta. Ze względu na uraz, jaki pozostawiła w świadomości bitwa o krzyż, władze nie interweniowały. Pamiętam, jak chodziłem po dachu, kiedy Gorzelany pokazywał go kardynałowi Wojtyle. Był to widok, który podnosił na duchu, bo wyglądało to, jakby kapitan chodził po pokładzie swojego okrętu. Kolejny odcinek powojennej drogi krzyżowej, który poruszył opinię publiczną w kraju, to tak zwany Krzyż na żwirowisku w Auschwitz. Afera dotyczyła krzyża postawionego na terenie, jak się okazało należącym do muzeum i do sióstr zakonnych, które założyły tam klasztor w bardzo wzniosłym celu, by modlić się za ofiary obozu, był to zakon kontemplacyjny. Sprawę rozdmuchał jakiś amerykański rabin, który narobił tyle hałasu o to, że Polacy stawiają krzyż w Auschwitz, gdzie zginęły miliony Żydów. Zajęła się tym prasa światowa. Wtedy pierw-

szy raz zjawili się obrońcy krzyża i różni ludzie przynoszący krzyże. Powstało ich rojowisko, a głównym prowodyrem był chyba niezrównoważony psychicznie człowiek, który założył tam swoje koczowisko. Nazywał się Świtoń. Na temat krzyża nazywanego oświęcimskim debatowało nawet grono dostojników kościelnych w Genewie. Z ramienia episkopatu Polski uczestniczył w tym kardynał Franciszek Macharski, śp. ksiądz Stanisław Musiał i francuski kardynał. Decyzji tego dostojnego grona siostry nie chciały jednak uhonorować, aż do momentu, kiedy otrzymały list od papieża nakazujący im, wszystko to napisane w sposób oczywiście serdeczny, wycofanie się z całej tej afery i przeniesienie do nowo zbudowanego specjalnie dla nich klasztoru. Następną uzyskującą publicznie szeroki rozgłos aferą krzyżową było układanie krzyży z kwiatów z powodu morderstwa księdza Popiełuszki. Milicja układane z kwiatów krzyże, zwłaszcza w Warszawie na placu Piłsudskiego, demolowała, a potem one znowu wracały układane od nowa na swoim miejscu. W ciągu tych dziesiątków lat jednocześnie trwało albo zawieszanie albo zdejmowanie krzyży w szpitalach i szkołach oraz związane z tymi akcjami awantury. W ten sposób docieramy historycznie do krzyża na Krakowskim Przedmieściu i jego obrońców oraz jego nieprzyjaciół. Tym razem jednak powinniśmy się zastanowić, czy poprzednie protesty były tego samego gatunku, bo wszystkie one odbywały się w obronie wiary i Kościoła, natomiast w tym wypadku zaczęły się dziać rzeczy dziwne, niewątpliwie czerpiące inspirację z wydarzeń na oświęcimskim żwirowisku, czy nawet w Nowej Hucie. Po prostu zabrali się do tego jacyś dziwni fachowcy, wiedzący jak rozdrażniać wiernych, ale tym razem z dodatkiem haseł patriotycznych. To już była walka, można powiedzieć o „krzyż polski". To niefortunne sformułowanie, bo przecież nie ma na świecie różnych krzyży narodowych, a tylko ten jeden uniwersalny, będący znakiem wiary w Jezusa Chrystusa, który zmarł na krzyżu, by nas odkupić i zbawić, niebawem stało się tytułem albumu pt. *Krzyż polski*, wydanego przez Wydawnictwo Biały Kruk. Jak się okazało, wydanie tego albumu było oznaką ideologicznego zaangażowania w program polityczny Prawa i Sprawiedliwości, zarówno wydawcy jak i jego głównego współpracownika Adama Bujaka. Powiedzenie „krzyż polski" nie jest prawdę mówiąc czymś, co zasługiwałoby na głęboką krytykę, jest po prostu teologicznie i historycznie dziwaczne, zwłaszcza w obecnej sytuacji ideowej Polski. Kiedy na Krakowskim Przedmieściu trwały „walki" pomiędzy grupą dziadków i babć kościelnych i organizowaną nie wiadomo przez kogo grupą antypatriotyczną, zastanawiałem się nad dwiema sprawami: po pierwsze nad tym, że Polska jest jedynym krajem w Europie, w którym problem krzyża widniejącego w miejscu publicznym może budzić tak wielkie emocje; po drugie, że kolejny raz nastąpiło nagłe i silne związanie krzyża z uczuciami narodowymi, w tym sensie, że staje się on nieomal godłem narodowym. W taki to sposób zaczę-

to ostatnio ujmować problem krzyża wiszącego w Sejmie RP. Godłem Polski jest Biały Orzeł, a nie krzyż. Ta ostatnia ewolucja pojęć również pojawiających się w dyskusjach i polemikach nawet poważnych ludzi pachnie po prostu narastaniem chrześcijańskiego nacjonalizmu, co zdecydowanie po Soborze Watykańskim II nie jest preferowanym kursem Kościoła. Na dodatek wskutek odziedziczonych właściwie po komunizmie form uprawiania partyjnych walk politycznych w obserwującym to wszystko obywatelu może budzić grube podejrzenia, że wszystko to jest czyjąś manipulacją. Czyją jednak, bardzo trudno w Polsce dociec. Może to być PiS albo niedobitki funkcjonariuszy PRL-u, prawdziwi anarchiści, jak się mówiło, ale tym razem już nie Żydzi. No i tu ciekawa zmiana, bo w takich wypadkach zawsze pojawiał się antysemityzm.

Moje wywody sprowokował oczywiście spór o krzyż sejmowy. Wywołał go bardzo dziwny człowiek, który nie tylko jest antyklerykalnym krytykiem Kościoła, ale potrafi wypowiadać prawdziwe bluźnierstwa, z czego, wydaje się, w ogóle nie zdaje sobie sprawy, a co na niektórych robi wrażenie, że jest opętany. Że diabeł w tym wszystkim macza palce i to od wieków, a teraz w Polsce ma spore pole do popisu, jest wielkim prawdopodobieństwem. Wiara w diabła uważana jest za przejaw obskurantyzmu, ale pamiętam jak Kisiel, czyli Stefan Kisielewski, w „Tygodniku Powszechnym" pisywał, że lepiej go nie lekceważyć, co oczywiście było traktowane jako żart Kisiela. Jego żarty nigdy nie były głupie. Jest już jedna ofiara kłótni, które nie wiem, jak się skończą, a jest nią ksiądz Adam Boniecki. Za lekceważenie problemu publicznego ukarały go władze zakonne. Widziałem tę audycję w programie „Kropka nad i", kiedy ksiądz powiedział, że to wszystko jedno czy krzyż będzie wisiał, czy nie. Dobrze by było, żeby w sejmie był i choć to mój przyjaciel z dawnych lat zdziwiłem się trochę. Jakże to, ksiądz w koloratce lekceważy problem robienia jakiś hocków-klocków z krzyża, na którym – o czym wszyscy zapominają – przybita jest figura Chrystusa i w ogóle dyskusja o krzyżu nie ma sensu, jeśli się nie bierze pod uwagę, skąd się wziął jako sakralna kopia męki Boga na drzewie tortur. Pomijanie takich spraw, bez względu na ostateczne decyzje, a także na to, kto ma rację, a kto jej nie ma, jest po prostu brakiem kultury osobistej. Mój przyjaciel śp. Zygmunt Kubiak o ludziach, którzy w ten sposób traktowali nie tylko krzyż, ale również kapłanów i Kościół oraz chrześcijaństwo mawiał: „Marek, szkoda się złościć. Przecież to są półinteligenci". Dla niego oznaczało to, że ktoś po prostu nie dorasta do tego, by być dziedzicem europejskiej kultury, która bez chrześcijaństwa ani w Polsce, ani gdzie indziej jest nie do pomyślenia.

Kraków jest niepokonany w produkowaniu pomysłów służących dumie narodowej, sławie Polaków, no i oczywiście samemu sobie. Bardzo to wzruszające. Ponieważ pan-

teon narodowy, czyli sanktuarium wielkich Polaków na Skałce nie ma już miejsca na pochówek, bo ostatnie zabrał Czesław Miłosz, przeto ktoś wpadł na pomysł budowy nowego. Podobno pierwotnie chciano przedłużyć kryptę skałkową, ale ani władze dbające o zabytki, ani sami paulini będący właścicielami Skałki na to nie przystali. Powstał komitet czy też fundacja budowy panteonu narodowego w innym miejscu, mianowicie pod kościołem Piotra i Pawła przy ulicy Grodzkiej, która jest jednocześnie Drogą Królewską z Rynku na Wawel i tamtędy idą wszystkie uroczyste pochody oraz procesje. Kościół Piotra i Pawła do momentu kasacji księży jezuitów w XVIII wieku był własnością tego zakonu, teraz jest zwykłą parafią. Pozostał w nim grób nie byle kogo, bo księdza Skargi, którego pomnik stoi teraz na placyku naprzeciw kościoła. Ten nowy panteon może nazwać by trzeba „Panteon nr 2", będzie miał sześć krypt, ale kto w nich będzie leżał, tego nikt nie wie. Podobno krążą już listy proskrypcyjne wypełniane przez wielkich Polaków, których prawdę mówiąc jest co najmniej pół miasta, chcących spocząć przy szlaku królewskim. Pomysł z „Panteonem nr 2" o tyle jest dziwny, że Kraków posiada wspaniały cmentarz na Salwatorze, gdzie chowa się wybitnych obywateli i Polaków. Tam leżeć to nie tylko zaszczyt, ale doprawdy, jak się wydaje, i wielka przyjemność! Z cmentarza salwatorskiego rozpościera się piękny widok na miasto i pobliski kopiec Kościuszki. Ten kopiec uświadomił mi, że nawyk pogrobowego uświetniania wielkich Polaków ma niezwykle długą historię, bo przecież za kopcem Kościuszki usypano kopiec Piłsudskiego, a w trochę innej części prawego brzegu Wisły widnieją kopce Wandy i Krakusa. Nie wiem, czy mylnie, ale wydaje mi się, że są to starożytne słowiańskie kurhany. Jeżeli tak by było, po co wydawać pieniądze na podziemia kościoła Piotra i Pawła i rozpętywać awanturę miejską, o ile nie narodową, kto tam ma leżeć, bo przecież sześć miejsc to dobre w przedziale kolejowym, a nie narodowym sanktuarium. A tak, gdyby zaprojektowano przez dobrych architektów stosowne kopczyki a nawet kopce, to miejsca jest tyle obok cmentarza na Salwatorze, że uczcilibyśmy wszystkich wielkich Polaków. Wiadomość o „Panteonie nr 2" doszła do mnie z komentarzem, że skoro w bazylice Opatrzności Bożej w Warszawie również zapoczątkowano polski panteon narodowy i pochowano w nim księdza Jana Twardowskiego, to miejsca dla wybitnych Polaków mamy już bardzo dużo i dwie stolice Polski na pewno się w takim układzie pogodzą. Przestrzegałbym selekcjonerów, którzy przystąpią do kwalifikacji list proskrypcyjnych na pochówek w „Panteonie nr 2", by nie rezerwowano w nim miejsca wyłącznie – jak mówią – dla wybitnych artystów. W Krakowie nie ma niewybitnych artystów i co w takiej sytuacji zrobić?

Rozpisałem się o sprawach grobowo-śmiertelnych, bo taki nadszedł sezon bardzo mroźniej zimy, no i śmierci Wisławy Szymborskiej. Przewidująca była to kobie-

ta. Napisała w testamencie, że prosi o pochowanie jej w grobie rodzinnym, pogrzeb zaś ma być świecki. Ucięła w ten sposób wszelkie dyskusje, na przykład takie jak ta, która wybuchła, po śmierci Czesława Miłosza. Walczyli ze sobą zwolennicy jego pochówku na Skałce i poza Skałką. Jednak problem jest głębszy. Właściwie, dlaczego w czasach laicyzacji kultury, nazwijmy ją judeochrześcijańską, kiedy pojawiły się ludobójcze obszary zabijania ludzi, my wciąż zastanawiamy się nad śmiercią pojedynczych ludzi, kontynuując w ten sposób tradycję wiary w istnienie życia po śmierci. Panteony polskie, ale przecież nie tylko polskie, są dowodem wiary w Tamten świat. Nie o chrześcijaństwo zresztą tylko tu chodzi. Zdarzyło mi się być pod piramidami w Egipcie i w Meksyku. W obydwu wypadkach mamy do czynienia z wzajemnym zawęźleniem się życia i śmierci jako czegoś potężnego i budzącego trwogę, jaką my ludzie przeżywamy, często myśląc o umieraniu albo o śmierci. Takie tematy, nazwijmy je: o sensie istnienia i o sprawach ostatecznych, zniknęły w dużej mierze z literatury. Wisława Szymborska była wyjątkiem i to tak wybitnym, że otrzymała Literacką Nagrodę Nobla. W moim poczuciu jej wiersze wciąż dotykają spraw ostatecznych, ale w tak zintelektualizowany sposób, że nie raz brak w nich wstrząsu, który przeżywają ludzie, a zwłaszcza wtedy, gdy umiera im ktoś bliski zarówno w sensie prywatnym jak i publicznym. Pogrzeb Jana Pawła II zgromadził ludzi z całego świata i przybyły ich do Rzymu miliony.

Przebywając w Rzymie często mieszkałem w uliczce położonej niedaleko Panteonu. Plac przed Panteonem to bardzo dogodne miejsce, by się umawiać w kawiarniach, które obsługują głównie turystów. Nie raz tam siadywałem z amerykańskim przyjacielem Louisem Flemingiem, korespondentem „Los Angeles Times". Wiele z nim ważnych momentów przeżyłem, gdy obsługiwaliśmy podróże Jan Pawła II jako reporterzy. Właśnie otrzymałem wiadomość, że zmarł. Był ode mnie nieco starszy. Świetny dziennikarz, który pisywał również na tematy polskie. Ta wzmianka niechaj będzie nieoczekiwanym polskim nekrologiem znakomitego Amerykanina.

LESZEK SZARUGA

Jazda (22)

61.

Czy istnieje „inna Rosja"? To pytanie było jedną z tych kwestii, które po roku 1945 zajmowały część polskiej emigracji – tą, która tworzyła krąg paryskiej „Kultury". Owe poszukiwania wspaniale udokumentowane zostały w niemal niedostrzeżonej rozprawie Tadeusza Sucharskiego *Polskie poszukiwania „innej" Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji* (Gdańsk, 2008). Pisze tam: „Już w połowie lat pięćdziesiątych Czapski i Herling niemal równocześnie zaczęli pisać o »Rosji nowej«, »Rosji innej«, której wcześniej doświadczyli na »nieludzkiej ziemi« i którą opisali w swoich dziełach". Tym samym potwierdzili jej istnienie, choć przestrzeń, w której ową „inną Rosję" znajdowali, wydawała się swoistym obszarem wyłączonym: „polscy świadkowie – pisze Sucharski – tę »inną Rosję« znaleźli w granicach »innego świata«, pośród więźniów, łagierników i przypadkowych towarzyszy podróży, pośród zagłodzonych mieszkańców imperium".

Poszukiwania owej „innej Rosji", a przede wszystkim sprawa nawiązywania z nią kontaktów i demonstrowania jej egzystencji była jednym z bardziej interesujących wątków wydanej właśnie (chodzi o pierwsze dwa tomy) korespondencji między Czesławem Miłoszem i Jerzym Giedroyciem. W 1960 pierwszy z nich, komentując pomysł wydania rosyjskiego numeru „Kultury" adresowanego do Rosjan w ich języku, protestował przeciw takiemu zamiarowi: „Nie wiem, czy Pan sobie przypomina, że rzuciłem projekt zrobienia numeru rosyjskiego »Kultury« – ale po polsku! Przeciwko numerowi po rosyjsku zbyt wiele przemawia: 1) nowe obostrzenia stosunku do pisma ze strony władz w Polsce, choćby tego nie chciały z głębi serca; 2) nowy argument na rzecz tezy, że Pan prowadzi podpolną robotę za pieniądze amerykańskie – nikomu Pan nie wytłumaczy, że to Pana inicjatywa i Pana pieniądze; 3) b a r d z o s z k o d l i w y d l a k a ż d e j d z i a ł a l n o ś c i p o s m a k ś m i e s z n o ś c i". Trzy lata później pisze Miłosz: „Mieszanie się do wewnętrznych spraw rosyjskich zawsze uważałem za niepożądane, bo żaba nie powinna podstawiać łapy tam, gdzie konia kują". Podobnych uwag i komentarzy jest w tej korespondencji więcej, co oczywiście nie znaczy, że sprawy rosyjskie są Miłoszowi obojętne – tyle, iż w przeciwieństwie do Giedroycia nie widzi on czy nie dostrzega szansy dla Polski, jaką stanowi dla redaktora „Kultury" dialog (choćby trudny i kulawy) z „inną Rosją". Miłosz zresztą jakby

nie zauważa, że wszystkie tego typu inicjatywy Giedroycia wykraczają poza wymiar doraźny, że ich horyzont ulokowany jest w mniej lub raczej bardziej (przynajmniej z ówczesnej perspektywy) oddalonym horyzoncie czasowym. Traktuje te posunięcia jako bieżącą „publicystykę". Określając te rozbieżności pisze Giedroyc w roku 1967: „Różnica między nami – chyba najbardziej istotna – polega na tym, że Ty problematykę polską uważasz za prowincjonalną, a dla mnie możliwości p o t e n c j a l n e Polski są ogromne i w skali naprawdę światowej. Bo atrakcyjność Polski na terenie Związku Sowieckiego, potencjalna możliwość bardzo istotnego wpływania na ewolucję w Rosji, teoretyczna możność stania się pośrednikiem między Rosją a Ameryką to są rzeczy, których bagatelizować nie można. Inna sprawa czy Polacy tę rolę rozumieją i będą mogli realizować. Ale dopóki tego rodzaju możliwości istnieją, uważam za niemożliwe odwrócenie się od tych spraw".

Powtarzał też Giedroyc wielokrotnie, że pozostaje wierny swej wizji Polski, choć zmiennie traktuje metody i narzędzia, które ową wizję mają pomóc wcielić w życie. I niezależnie od kwestii wzajemnych relacji Polski i Rosji – których ranga wżdy, jak też ich znaczenie zależne są od kontekstu globalnego – problem Polski w jego perspektywie nie mógł nigdy zostać sprowadzony do poziomu prowincjonalnego. Niewątpliwie też w dzisiejszym świecie kontekst globalny uległ i wciąż ulega daleko idącym zmianom: zniknął dwubiegunowy układ Rosja-Ameryka, punkt ciężkości politycznych napięć przemieścił się z obszaru atlantyckiego na Pacyfik, zaś sama Rosja stoi zapewne w obliczu głębokich przeobrażeń i ocali swą mocną, mocarstwową pozycję wówczas tylko, gdy zrozumie, iż musi zrezygnować z ambicji imperialnych: nie trzeba dziś być imperium, by pozostać mocarstwem, a nawet można zaryzykować tezę, iż imperialne aspiracje osłabiają mocarstwowe potencje.

Z punktu widzenia Polski oznacza to, że zabiegi o rolę pośrednika między Rosją i Ameryką stają się powoli bezprzedmiotowe: stosunki z Rosją stają się bowiem dla USA – jak tego dowodzi ostatnio Zbigniew Brzeziński, którego diagnozy wydają mi się bardzo trafne – sprawą drugoplanową; ważniejsze są relacje z Chinami, Indiami czy Brazylią, nie na końcu też z Japonią. Ale w Europie rzecz wygląda nieco inaczej: marginalizacja Europy na arenie międzynarodowej będzie tak długo postępować, jak długo UE nie będzie w stanie znaleźć sposobu współpracy – w dalszej zaś perspektywie może nawet integracji – z Rosją. W tej grze o przyszłość decydujące będą stosunki między Niemcami (ewentualnie Francją) i Rosją. Zagadnieniem kluczowym polskiej polityki jest więc odnalezienie się w tej konfiguracji jako aktywny uczestnik i – to by było może najbardziej korzystne – pośrednik między wschodnimi i zachodnimi obszarami kontynentu, jako więc swoisty katalizator tych nieuniknionych procesów. Problemem jednak pozostaje pytanie o to czy polscy politycy w ogóle są

w stanie myśleć w podobnych kategoriach, wyjść poza doraźne odreagowywanie polskich kompleksów historycznych i ujrzeć sytuację w szerszej perspektywie. Jestem przekonany, że to niemożliwe, choć – tu wypada powtórzyć za Giedroyciem – potencjał mamy olbrzymi. Tym bardziej, że słowa Redaktora o atrakcyjności Polski w Rosji (tym razem postsowieckiej) nie są do końca pozbawione aktualności i by je móc próbować wcielić w życie konieczne jest kontynuowanie tej linii autorów kręgu „Kultury", którzy uparcie, z nadzieją poszukiwali „innej Rosji" jako równoprawnego partnera Polski potrafiąc wyzbyć się wobec niej – mimo dramatycznych doświadczeń osobistych – kultywowanej czasem do groteskowych rozmiarów postawy cywilizacyjnej „wyższości". Tym bardziej, że prędzej czy później owa „inna Rosja" dojdzie do głosu i byłoby rzeczą wspaniałą, gdyby zwracając się ku Zachodowi – nie pierwszy raz zresztą w swej historii, lecz tym razem być może skutecznie – właśnie w Polakach znalazła tych, którzy potrafią ją zrozumieć.

Tu nie ma mowy o szybkich przemianach – zakładać należy, iż mamy do czynienia z procesem powolnym, długotrwałym, ale nie można wykluczyć gwałtownych, zaskakujących, jak to w historii bywa, przyspieszeń. Byłoby dobrze, gdyby Polska nie była nimi zaskoczona, gdyż jeśli będzie, wówczas okaże się, że rację miał Miłosz skazujący nas na los globalnej głębokiej prowincji. Byłoby też szkoda, gdyby się okazało, że w naszej myśli politycznej, zamiast z niego korzystać, spadek „Kultury" zostałby roztrwoniony.

62.

Pisał Józef Czapski w 1974 roku o zagrożeniu rosyjskim: „W moim, w naszym stosunku do Rosji, mogę powiedzieć naszym – bo linia »Kultury« była ta sama od początku – istotne jest jednak, że tak dwadzieścia siedem lat temu, tak i teraz wierzymy, że to zagrożenie minąć może i musi, gdy tam, w Rosji, będziemy mieli – jak mawiał Norwid – swoją partię, to znaczy sojuszników i przyjaciół prawdziwych, gdy nie tylko uwolnimy się od zmory sowieckiej, ale przezwyciężymy w sobie – i Rosjanie i my, Polacy – szowinizm narodowy i wieczne pokusy imperializmu. To stanowisko o t w a r t e – nadziei w stosunku do przyszłości, jest i było stanowiskiem »Kultury«".

Może ktoś na to dopowiedzieć: – Cóż, to tylko wiara… Myślę, że nie tylko. Zbyt wiele jest, także ostatnio, ale i na przestrzeni dziesięcioleci, dowodów na istnienie „innej Rosji" dążącej do przeciwstawienia się tradycji samodzierżawia, by wiara taka nie miała realnych podstaw. Oczywiście – w historii nic nie jest konieczne i zdarzyć się może wszystko, zaś źródeł przyszłych wydarzeń przewidzieć nie sposób. Niemniej póki co, owa antydespotyczna postawa tych środowisk, które u Mickiewicza zyska-

ły miano „przyjaciół Moskali", zdaje się w nowych historycznie kontekstach obecnie umacniać, co rzecz jasna nie znaczy, że nie może zostać nawet bardzo brutalnie zdławiona. Niezależnie jednak od tego, jak się to wszystko potoczy, jedną z zasad polityki polskiej winno być owo „otwarcie", o którym mówi Czapski. Ale, jak znam życie, nic z tego nie będzie. Myśl Giedroycia i jego kręgu dotrze do tych, którzy winni ją wcielać w życie z takim samym opóźnieniem, z jakim do szerszej publiczności dotarło znaczenie poezji Norwida.

I tak dobrze się stało, że w ostatniej niemal chwili zdołał Giedroyc doprowadzić do powołania w kraju redakcji miesięcznika „Nowaja Polsza" redagowanego przez wytrawnego znawcę Rosji, tłumacza m.in. utworów Babla i Sołżenicyna, Jerzego Pomianowskiego – dzięki temu możliwe się stało prezentowanie „naszej partii" w Rosji tego wszystkiego, co przesądza o istocie dokonanej w Polsce transformacji stając się tym samym materiałem do przemyśleń dla intelektualnych elit, które wciąż jeszcze – o czym się przekonałem w trakcie podróży po Rosji – nie utraciły zainteresowania tym, co się w naszym kraju dzieje. Jeśli jednak podobnych inicjatyw nie będzie więcej, owo zainteresowanie będzie się sukcesywnie kurczyć – świat oferuje wiele atrakcyjnych tematów. Póki co, warto pamiętać, że po roku 1989 wydano w Rosji trzy fundamentalne antologie polskiej poezji XX wieku, że sporo jest tłumaczeń, w dodatku dokonywanych „z pierwszej ręki", czyli bez pośrednictwa sukcesów na Zachodzie, jak to się w większości wypadków dzieje z literaturą rosyjską w Polsce. Część z tych przekładów dotowana jest przez nasze instytucje, lecz przecież jest oczywistością, iż należy je traktować jako inwestycje. Podobnie winno być z literaturą rosyjską w Polsce – warto w jej publikowanie inwestować, tym bardziej że z punktu widzenia Moskwy nasz rynek czytelniczy zbyt jest mały, by opłacało się doń dokładać: bardziej efektywne jest promowanie pisarzy rosyjskich na rynku niemiecko-, francusko- czy anglojęzycznym. Niewątpliwie można by jednak w ten sposób przeorientować polską politykę wydawniczą, by właśnie język polski mógł stać się ważnym dla piśmiennictwa rosyjskiego pośrednikiem w jego kontaktach z Zachodem – póki co, rusycystów nam nie brakuje, choć ich poziom w olbrzymiej większości wypadków, za sprawą peerelowskiego dziedzictwa, wciąż pozostawia wiele do życzenia i póki co ważne dzieła literatury rosyjskiej trafiają do nas za pośrednictwem przekładów niemiecko- czy anglojęzycznych.

Jest faktem, że część rosyjskich elit jest, w dodatku nie od dziś, coraz silniej zorientowana na Zachód. Nie brak wszakże tych, którzy przed takim zapatrzeniem przestrzegają. Lew Gumilow w swej książce *Od Rusi do Rosji* pisze, podkreślając, iż „etnos rosyjski" jest pięćset lat młodszy, to Rosjanie, „żeby nie wiadomo jak studiowali eu-

ropejskie doświadczenia, nie uda im się teraz osiągnąć dobrobytu i obyczajów charakterystycznych dla Europy. (…) Nie znaczy to bynajmniej, że należy z góry odrzucać wszystko, co obce. Uczyć się tych doświadczeń można i trzeba, ale należy pamiętać, że są to doświadczenia c u d z e. Tak zwane kraje rozwinięte należą do innego superetnosu – do świata zachodnioeuropejskiego, który dawniej nosił nazwę »świata chrześcijańskiego«. (…) Oczywiście, można próbować »wejść w krąg cywilizowanych narodów«, to znaczy w inny superetnos. Ale niestety, nic za darmo. Należy pamiętać, że ceną integracji Rosji z Europą Zachodnią będzie w każdym przypadku całkowite odejście od rodzimych tradycji i następująca za tym asymilacja".

Polacy powinni te obawy rozumieć, ci zwłaszcza – a takich wszak u nas nie brak – którzy broniąc tożsamości narodowej kultury podnoszą zastrzeżenia dotyczące integracji Polski z Unią Europejską. Dla nich zwolennicy pogłębiania tego związku są tym samym „zagrożeniem", jakim dla zwolenników tradycyjnych form rosyjskiej tożsamości i zasad życia opartych na samodzierżawiu są ci wszyscy, którzy tworzą – realnie przecież istniejące – środowiska reprezentujące „inną Rosję". Ale też dla nich także jakiekolwiek poszukiwanie „innej Rosji" jest kolejnym „zagrożeniem". I nie sposób nie przyznać, że jest szaleństwo w tej metodzie.

PIOTR SZEWC

Z powodu i bez powodu (27)

Bez tytułu i daty (XXI)

„Patrzę na te przedmioty, potrafię je ocenić, budzą we mnie podziw, nawet sympatię, ale dawny zapał osłabł, minęła pora zbierania, gromadzenia, teraz trzeba myśleć, jak się rzeczy pozbywać, wciąż jest ich za wiele" – Julia Hartwig w *Dzienniku* o srebrach widzianych w sztokholmskich sklepikach ze starociami.

Obrażeni – powiedział o tzw. oburzonych Z. w rozmowie ze mną. Zdarza mu się bezwiednie, bo nie rozmyślnie, przekręcać brzmienie nazwisk, pojęć. Mówiliśmy zatem o proteście obrażonych, za Z. powtarzałem „obrażeni", nie prostując jego po-

myłki. Ale kiedy ja specjalnie, żeby go podrażnić, mówię Grochulski zamiast Grocholski, Z. natychmiast mnie poprawia.

Zapytałem Januszka Mazurka, niewiele starszego ode mnie kuzyna (Marysia, matka Januszka, była młodszą siostrą Babci Albiny Szewcowej), dokąd i po co idzie; a szedł dość szybko, gospodarskim, by tak się wyrazić, krokiem. – Mam potrzeb – odparł. Było to w wakacje, ale w którym roku? Początek lat siedemdziesiątych. W wakacyjny dzień nie miałem zadania do wykonania i bardzo Januszkowi „potrzebu" zazdrościłem.

Łukaniu – zwracała się do swojego malutkiego wnuka moja kuzynka Wienisława, na którą mówiliśmy i mówimy Winusia, i pytała – cycy cy be?

Jeden z moich najdziwniejszych i najbardziej nieprzyjemnych snów. Do łazienki, w której przebywałem – ale gdzie? w którym mieszkaniu? – weszła kobieta, niska, około siedemdziesięcioletnia, i zapytała, czy może skorzystać. Oczywiście zgodziłem się, ale odwrócony plecami w łazience pozostałem. Po minucie podziękowała i wyszła. Gdy obejrzałem się, nie było sedesu. Nie słyszałem, by go wymontowała i wynosiła. Rozpocząłem poszukiwania, jednak daremne. Wstydziłem się powiedzieć, co się stało, bo miałem świadomość, że nikt mi nie uwierzy. 15 lutego 2012.

„Bufet" – ubogi krewny kredensu w Czołkach. Nazywaliśmy go bufet, choć nigdy bufetem nie był. Długa na kilka metrów, stosunkowo wąska i niska szafka z desek pomalowanych olejną farbą. Jedna półka umocowana była w połowie wysokości, uginała się, bo nie miała podpór. Najpierw bufet stał pod oknem naprzeciwko pieca. W późniejszych latach, przestawiony, zajmował prawie całą wschodnią ścianę kuchni. W kącie od strony pokoiku, za kredensem, sąsiadowała z nim drewniana ławka, zdaje mi się koślawa, na której siadywała Marysia, Dziadek. Kładliśmy na nią rzeczy przeznaczone do prania. Nad ławką znajdował się przymocowany do ściany głośnik, czyli kołchoźnik – mówiliśmy na niego toczka – audycje i muzyka nadawane były z Zamościa. Trzymając w rękach głowę, Babcia słuchała *W Jezioranach* i *Matysiaków*, zwykle wtedy zasypiała. Budzona w trakcie audycji, niezmiennie odpowiadała, że przecież nie śpi i słucha. W niedzielę czekaliśmy na koncert życzeń. Czy i teraz złożą sobie życzenia Michońscy? Będzie z czego żartować. Na bufecie stały wiadra z wodą, mleko w garnkach i wszystko, co powinno być „pod ręką", a jednak nieco na boku, na przykład butle z sokami czy słoje z kiszonymi ogórkami. Bufet nie miał szuflad ani drzwiczek. Jego zawartość kryła przesuwana na sznurku kolorowa zasłona. Podnoszę zasłonę: blaszany pojemnik z mąką, jeden na drugim pośledniej-

szej urody talerze, garnki, miski, durszlaki, słoiki, maszynka do mięsa, deska do krojenia, różne inne narzędzia kuchenne, kawałki szarego mydła i mydło lepsze, pachnące. Gdy się urodziłem, bufet już był, jakby na mnie czekał. Bez przesady powiem, że i on formował moje poczucie realności i wyobraźnię. A trafił do domu Dziadków długo nim się urodziłem. Trafił za sprawą dalekiej kuzynki Babci – Marysia mówi, że powinowatej – Zofii Kędziery (jednak brzmienia jej nazwiska nie jestem pewny). Pamiętam ją jako prostą kobietę, niewysoką i żwawą, na pewno starszą o pokolenie od Babci. Zwracaliśmy się do niej cioci. Miała syna i dwie córki. Ciotka Kędziera mówiła nosowo, dlatego w domu była dla nas Żosią. Albo Kędzierką. Kędzierka była obrotna i w latach powojennych bufet, zapewne służący jako sklepowa lada, w Zamościu „załatwiła". Mieszkała na Starym Mieście, a do Czołek i na Kornelówkę od czasu do czasu przyjeżdżała. Były to wizyty rodzinne, trochę ceremonialne, bo z uszanowaniem wieku i pokrewieństwa, jakby od święta. Rzadziej przyjeżdżała do pomocy przy pracach polowych. Do domu wracała z pełnymi torbami. Bo była biedna – lub za taką uchodziła – i „w potrzebie". Nie pamiętam, kiedy Żosia-Kędzierka zmarła, ani gdzie jest pochowana. Marysia też nie wie. Wiedziałaby Babcia.

Po rozwałkowaniu ciasta, na przykład na pierogi, Babcia starannie skrobała stolnicę, oskrobane resztki wyrzucała kurom. Dziesiątki, setki razy słyszałem miarowe, tępe, w tę i z powrotem, przesuwanie łyżki i noża po desce. Widziałem to dziesiątki, setki razy. Teraz mógłbym patrzeć na skrobanie stolnicy przez Babcię nieskończenie długo.

Początek lat siedemdziesiątych, późna wiosna, wczesne popołudnie, ja już wolny, bo „po lekcjach". Radek Bełz, mój rówieśnik, z szaroburym konopnym workiem, sierpem lub długim nożem idzie Polną w stronę Młyńskiej w poszukiwaniu pokrzywy. Takie ma zadanie: przynieść świeżej pokrzywy, którą – drobno pociętą i zmieszaną z gotowanymi ziemniakami i śrutą – jadły indyki, kury i perliczki jego rodziców. Jak ja Radkowi zazdrościłem tego „gospodarstwa", króliczych klatek, ptasich zagród, gdakania, gulgotania…

Moja osobista mapa satelitarna działa w czasie i przestrzeni. Obiekty, widoki, ludzi i zdarzenia oddala, przybliża i na chwilę unieruchamia takie, jakie były. W niedzielne przedpołudnie 11 marca 2012 roku siadam na rower. Zatrzymuję się przy moście nad Czarnym Potokiem w Łapiguzie. Łąki pachną, trawa faluje w lekkim wietrze. W słońcu, kilkadziesiąt kroków przede mną, pobłyskuje niezmącone lustro stawu. Na prawo Stabrów, trochę dalej Jarosławiec, a przed Jarosławcem Szopinek, gdzie mieszka mój szkolny kolega Stasio Krajewski, i wschodnie przedmieście, a tam mieszka

pani Teresa Ćmilowa. Na lewo od Stabrowa Sitno i trochę bliżej Czołki: znajome sady, domy, stodoły i obory. Nawet nie przejdzie mi przez myśl, że cokolwiek mogłoby ten stan rzeczy zakłócić. I w głębokim sensie nic go nie zakłóciło. U Babci w kuchni brzęczy jak brzęczało usypiająco radio, zaraz przyjdzie po coś pani Bilowa, Dziadek przeprowadza krowy w cień pod jabłonki. W tamtą sierpniową sobotę lub niedzielę roku, powiedzmy, 1976, zaczyna wzbierać we mnie zaciekawienie przyszłością. Podszyte jest nienazwanym niepokojem. Jeszcze nie poznałem Bohdana Zadury, nie przeczytałem żadnej książki Białoszewskiego i nie wiem, czym jest poezja.

Byłem uczniem Zasadniczej Szkoły Rolniczej i Technikum Rolniczego przy ul. Hanki Sawickiej. Po przemianie ustrojowej zmieniła się nazwa ulicy na dawną: Szczebrzeska. Nieopodal mojej szkoły, ale po drugiej stronie ulicy i przystanek wcześniej – obok „mechanika", w którym uczył się Krzysiek Smoliński – mieściła się zamojska spółdzielnia gminna „Samopomoc Chłopska". Dość rozległy teren, różne budynki gospodarcze, sklepy, „wagi" i „skupy", ład, nieład, ruch i bałagan. Trochę to mi przypominało znany od najwcześniejszego dzieciństwa GS w Sitnie (w domu nazywany był zwykle: waga). Tam, w Zamościu, przy ulicy Błonie (bocznej od Hanki Sawickiej), jesienią 1976 roku, podczas którejś z tzw. praktyk (jeden dzień w tygodniu przeznaczony był na zajęcia w szkolnym gospodarstwie, a wykonywane czynności odnotowane w specjalnym zeszycie, oceniane przez nauczyciela lub opiekuna – bądź tylko kwitowane podpisem – opatrywane uwagami i spostrzeżeniami ucznia) wraz z kilkoma uczniami z mojej klasy przebieraliśmy brukselkę. Chyba ją sortowaliśmy, może usuwaliśmy uschnięte lub zgniłe liście. Tego jednak dokładnie nie pamiętam.

Sarkoma – brzmi szacownie i nie zepsuje wiersza. A jest to, o czym nie wszyscy wiedzą lub pamiętają, „nowotwór złośliwy rozwijający się z tkanki łącznej lub mięśniowej, bardzo szybko rozrastający się i wcześnie dający przerzuty", czytamy w *Słowniku języka polskiego*.

Niski, murowany dom Kulaszyńskiej stał na rogu Listopadowej i Polnej. Wejście do jej mieszkania prowadziło od podwórza – od strony obórki i komórek. Obejścia Kulaszyńskiej, chronionego drucianą siatką tylko od strony Polnej, strzegł szczekliwy, groźnie prezentujący się, mały, kudłaty kundel. Trochę go z powodu jego nieprzyjaznego usposobienia prowokowałem do histerycznego ujadania, gdy obok ogrodzenia z siatki szedłem z wiadrami do pompy. Bo drugi pies Kulaszyńskiej, milczący wyżeł Trop, prowadził odrębne życie, niczego nie pilnował, na nikogo nie szczekał, nikomu nie służył, był jednym z najbardziej swobodnych, wolnych stworzeń, ja-

kie w moim życiu poznałem. Trochę jak liść, jak motyl, jak bocian. Kto inny – nie pamiętam kto – mieszkał w części frontowej domu. Któregoś lata przy tym frontowym wejściu pojawiła się sznurkiem przywiązana do nogi kura. Kręciła się na tym sznurku, grzebała i skubała trawę kilka tygodni lub kilka miesięcy…

Na przełomie zimy i wiosny, przed piątą rano, budzą mnie kaczki krzyżówki z oczek wodnych naprzeciwko mojego domu. Kwaczą chóralnie i pojedynczo, bardzo donośnie, jest w ich śpiewie-wołaniu podobieństwo do rechotu żab. Jakby wszystkie i każda kaczka z osobna chciała wykwakać światu: jesteśmy, jestem, tu i teraz!

„Czas pokarze" – błąd ortograficzny w zwrocie, który zdarza mi się tak zapisany przeczytać, otwiera niezamierzone, złowieszcze perspektywy.

„Grecja jest jak piękne erotyczne marzenie"

Krzysztof Lisowski, ***Greckie lustro***, Fundacja Pogranicze, Sejny 2011

Krzysztof Lisowski, ***Nicości, znikaj***, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011

Latem 2011 roku ukazał się tom próz pt. *Greckie lustro* Krzysztofa Lisowskiego, a na jesieni tegoż roku tom wierszy pt. *Nicości, znikaj*. Pomiędzy światami przedstawionymi tomu poetyckiego i hybrydycznego zbioru, który swym kształtem przypomina *Pieska przydrożnego* Czesława Miłosza, istnieje wyrazisty związek. U Lisowskiego zarówno w tomie wierszy, którego tytuł brzmi jak zaklęcie – „Nicości, znikaj", jak i w tomie prozatorskim *Greckie lustro*, autor dokonuje liryczno-epickiej penetracji greckiej czasoprzestrzeni. To złożony proces poznawczy, u którego źródeł jak w arystotelesowskiej filozofii, tkwi zdziwienie. Rzeczywistość mitów, dzieł literackich i filozoficznych, muzeów, wykopalisk, kawiarenek, skał, morza, wszystko to buduje świat utracony, świat jawy i snów, tęsknot. Mentalność wędrowca z początku trzeciego tysiąclecia spotyka się z zastanym światem, pod którego powłoką skrywa się intrygujące współczesnego człowieka dziedzictwo, to pozostawione w materialnym kształcie – budowle, wytwory kultury, topografia i geografia tamtego świata, ale i topografia świata wewnętrznego, duchowego. Antyk grecki i wczesne chrześcijaństwo, święty Piotr i jego podróże, a także miejsca nieopisane przez nikogo, wytyczają mapę podróży narratora – wędrówka odbywa się po Krecie, Santoryn, Thasos, Wyspy Jońskie, spośród blisko dwóch tysięcy wysp, trzynaście miast, reszta to już – zdaniem autora – kwestia wyobraźni. Impulsem do tego spotkania jest z jednej strony fascynacja, miłosna niemal („Grecja jest jak piękne erotyczne marzenie"), która popycha wędrowca, do zmagań, do czegoś na kształt greckiego *agonu*, kiedy gdzieś, w niejasnym świecie Eros spotyka się z Thanatosem, jeden czyha na drugiego, zaś skutkiem tego *agonu* jest dyskurs posługujący się wieloma konwencjami począwszy od fragmentów eseistycznych, opisów topografii krain, medytacji, aforyzmów a skończywszy na dwóch lirycznych monologach. Z drugiej strony to „poczucie straty", właśnie Grecji i zrodzonej przez tę stratę koniecznych do niej powrotów. Mówi on przede wszystkim o sobie jako o wędrowcu, pielgrzymie, podróżniku, spadkobiercy świata antycznego, który powierza siebie w czasie tych wędrówek przypadkowi i jego władztwu. „Podążałem tam za

przypadkiem, usiłując nie ulegać schematom określonego planu". Rozpoznaje swoją rzeczywistość poprzez tamte znaki, greckie, zastane i utrwalone w kulturze Zachodu. Rozpoznaje świat i przeżywa jego utratę jednocześnie i nasycić się tamtymi obrazami, zapachami, dźwiękami, całą grecką materialnością nie może. Kontekstem dla jego poszukiwań są dzieła m.in. Herberta, Miłosza, Lawrence'a, Kawafisa (poświęca poecie Lisowski znakomite *Noty o Kawafisie*).

Tłumacząc powody swego pisania o Grecji mówi: „(…) poczucie utraty po powrocie z siódmej wyspy greckiej, z Krety, dyktuje mi teraz te słowa. Dlatego szukam odpowiednich wyrazów, trafnego z a k l ę c i a [podkr. moje – G.K.], aby przywołać utracony ogrom światła, blask błękitu, jasność białych gór i zieleń zieleni". W tym tomie próz przeplatanych dwoma wierszami magia i tajemnica zaklęć współistnieje zarazem z daremnością usiłowań, by cudowność świata symbolizowaną poprzez figurę Grecji pochwycić i nadać jej kształt.

Lisowski pyta, jaka jest antyczna Grecja dziś. Szlak tych pytań pozostaje wyrazisty. Jest czytelny i dokonuje się w rzeczywistości świata realnego, jest też i zstępowaniem w głąb. Opisanie świata dzięki epickiemu oddechowi, konwencji eseju czy fragmentu w prozach oraz zaduma i namysł, pełne zachwytu i egzystencjalnej trwogi monologi liryczne w wierszach, znakomicie się dopełniają. Nie są te dwa tomy oczywiście żadnym rozpaczliwym krzykiem, są afirmacją bytu w całym jego poplątaniu. To z kolei możliwe jest dzięki dogłębnemu przemyśleniu antyku, Grecji przede wszystkim. Podróż, wędrowanie objawiają metafizykę, są poznawaniem samego siebie, zstępowaniem w głąb, są wreszcie poszukiwaniem samego siebie w myśl nakazu świątyni delfickiej: Poznaj samego siebie! A jeśli poznasz Grecję, poznasz siebie, może?

Ruch w tych utworach odbywa się we wszelkich kierunkach, w porządku wertykalnym i horyzontalnym, od niewidzialnego do widzialnego, od chaosu do kosmosu. To właśnie najszerzej pojmowany ruch konstytuuje światy wierszy i próz. Oto kilka *incipitów*: „Wystarczy płynąć…", „Do tego domu iść muszę…", „Teraz niektóre słowa pojawiają się…", „wzbierały fale soli …", „na tym ogromnym placu / witają się dusze", „w powietrzu opowieści ścigają się gryfy", „Szliśmy z trąbkami w rękach", „Codziennie przed północą obmywamy ciała". Są tu poruszenia przynależące do świata widzialnego i ukrytego. Zagęszczenie czasowników nadaje mu jednocześnie lekkości, dostojeństwa i ukrytego ruchu. W tych właśnie przejściach od jednego stanu do drugiego, od jednej rzeczywistości do drugiej, skrywa się tajemnica. Ciągle coś się dzieje, a to co się dzieje, ma moc sprawczą, ustanawiającą. Namysł, liryzm, wyznanie wynikają u Lisowskiego z owego dziania się, które dokonuje się na wszelkich możliwych płaszczyznach.

Nie ma tu niczego wydumanego. Jest lustro i nicość. I ta ostatnia ma zniknąć.

(…)
w zielonym dzbanie wiatr
czeka na znak

słońce opiera promyki

to na co pada spojrzenie
wynurza się iskrą
pierwszym tchnieniem

Nicości znikaj

(*W Licji, blisko Telemessos*)

Poza nicością istnieje to wszystko, co nicości niby zaprzecza. Ma być lustro. Lustro to jednak złuda. Odbicie. Ruch zaprzecza nicości, choć także i ku niej prowadzi. „Nicości znikaj" – w formie apodyktycznego nakazu, wyraźnie jednak artykułuje jej obecność. W tytule tomu *Nicości, znikaj* – słowo „nicości" zostało oddzielone od „znikaj" przecinkiem. W tomie zaś w wierszu z tytułową frazą nie ma przecinka. W tytule zbioru poetyckiego wzmacnia on nakaz, zwielokrotnia go. Nicość jest tu izolowana, wyłączona z naturalnego toku poetyckiego dyskursu, na który składają się wiersze z tomu. Całość mówi wyraźnie – nie nicości, w mozaice wierszy podobnie, ale nieco słabiej. By cokolwiek zniknęło, musi najpierw być, objawić się w świecie widzialnym, jak i niewidzialnym, ale ktoś, kto ją zaklina/wyklina musi mieć świadomość jej bycia. By się czegoś pozbyć, trzeba to coś/kogoś oswoić, choćby tylko poprzez nadanie imienia. Według Leszka Kołakowskiego „(…) sztuka jest sposobem wybaczania światu jego zła i chaosu". Nie znosimy myśli, że świat mógłby być chaosem, bezsensowną gmatwaniną bez jakiegokolwiek sensu. Jak może objawić się coś, czego nie ma? Tutaj „nicość" staje się personifikacją, jakby osobą niechcianą i niepożądaną. Pewnie może się objawić, ale jest to wbrew greckiemu racjonalizmowi, w którym wszystko działa jak w precyzyjnej machinie. Nicość jest odpychająca, jest negatywnością, ale jednocześnie jest, i to „jest nicości", paradoksalnie, Lisowski pozostaje w zgodzie z wywodami autora rozprawy *Czym jest metafizyka?*, staje po stronie bytu, po stronie istnienia. I to po to, jeśli posłużyć się heideggerowskim instrumentarium pojęciowym, by „nicestwieć". A jest w tej niepokojącej czynności i unicestwienie i zaprzeczenie. Nicości, znikaj, bo nicestwisz, a więc unicestwiasz i zaprzeczasz bytowi. Nicość rodzi się w trwodze. „Trwoga ujawnia nicość", czytamy u Heideggera. Byt jawi się jako kruchy, nietrwały. To właśnie w tym doznaniu z całą wyrazistością objawia się nikłość świata, jego kruchość, którego dramatyczne odczucie mieli Grecy, o czym zaświadcza Homer, tragicy, czy późniejsi filozofowie tacy, jak Nietzsche czy jego Zaratustra.

Mit Śródziemnomorza i dziś jest aktualny. Grecja wydaje się Arkadią, niekoniecznie współczesnemu świadkowi historii, zdarzeń polityczno-społecznych

ale przede wszystkim współczesnemu turyście-zwiedzaczowi, atrakcyjnym krajobrazowo i klimatycznie tzw. miejscem do „wypoczynku", a „słodycz śródziemnomorska" (termin Zygmunta Kubiaka) pozostaje albo doświadczeniem udzielonym jej mieszkańcom, czego oni niekoniecznie muszą mieć świadomość, dla zamieszkujących zaś Północ pozostaje wieczną tęsknotą, ale i Koniecznością, nieustannym wyzwaniem/wzywaniem do zgłębiania, zstępowania jak Orfeusz do piekieł, by zdobyć wiedzę objawioną, tu zredukowaną do fundamentalnych prawd naszej cywilizacji. Świetną ilustracją ich jest *But z lwiej skóry*, w którym Marek Aureliusz w „kwestionariuszu Prousta" udziela odpowiedzi, m.in. „*Postać w historii warta zamyślenia*… Epiktet. Powiedział: duszyczką jesteś dźwigającą trupa…", „*Czego pan najbardziej nie cierpi?* Ze wszystkich wad najprzykrzejszą jest duma, pyszna pod powłoką pokory" i jeszcze jeden fragment: „*Pańskie motto?* Iść drogą rozumu i boga". Przede wszystkim jest jednak Hellada źródłem natchnienia, tajemnego wewnętrznego poruszenia, o czym książka Lisowskiego na każdej stronie zaświadcza. Delikatna ironia każe jednocześnie spoglądać na ten grecki świat z dystansem, np. przestroga dla podróżnych bez nakryć głowy, opalających się bez umiaru, bo wszędzie mogą być syreny, „drapieżne ptaki, kuzynki harpii", jak przedstawiał je Robert Graves.

„Tutejszy świat jest świętym tekstem, pisanym jak ikona ręką Boga. To on pozwala nam, z większym czy mniejszym zrozumieniem, czytać swoje litery, badać znaki, odkrywać znaczenia – przenosić je do serca". Ten fragment rozpoczynający opowieść *Druga wyprawa grecka* można skojarzyć z początkowymi wersami wiersza *Namysł*: „dobrze patrz przyjmij rzeczy / przetłumacz ich znaki" i ostatecznie metafizycznie pogłębia wymiar czasoprzestrzenny świata, zwracając uwagę na jego ład etyczny. Świat widzialny tak jak morze i góry w sensie dosłownym i metaforycznym, coś odsłania, zapowiada, ukrywa: „Góry zasłaniają (…). Morze – odsłania. I tu, i tu ogrom – piękno i strach, przed czymś nieznanym. Bogiem, pustką, przestrzenią, która uczy właściwych proporcji". Ten ogrom to także wielkie spustoszenie, tak jak wielkie jest morze i góry. „Zagłada wielka jak morze" – Apokalipsa według świętego Jana. Rezygnacja jest z kolei spustoszeniem, ogołoceniem siebie z czegoś, każdy wybór zaświadczający o wolności jest jednocześnie jej ograniczeniem. Dokonując wyboru, rezygnuje się z czegoś. Kertesz, którego cytuje Lisowski, pisał: „(…) niekiedy wybór oznacza rezygnację, odrzucenie czegoś, zgodę na funkcjonowanie w niepełnym wymiarze. Czy to heroizm, czy skaza dzisiejszego człowieczeństwa? Rozglądając się wokół, możemy dodać, że często ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, że zbyt łatwo zrezygnowali z uważnego czytania świętych li-

ter, wymawiania słów, otwierających bramy imaginacji i zrozumienia". Czy można świat wybrać, czy to świat nas wybiera, czy Grecja jest nam dana jako konieczność, czy też może być wyborem? Grecja ze świętym językiem swoim, z myślą, której jako Europejczycy nie możemy odrzucić. Gombrowicz rozprawiając o Nietzschem w swoim *Przewodniku…* odpowiadał: „Dlaczego Grecja jest dla nas tak ważna? Dlatego że w Grecji po raz pierwszy urzeczywistnił się człowiek racjonalny, ukształtowany przez Rozum. Oto więc powód, dla którego filozofia i sztuka grecka nabierają dla nas takiej wagi, bo przecież cała Europa i nowoczesna ludzkość wywodzą się z Grecji".

W tym świecie trwa wieczne misterium, nocne i dzienne rytuały żywych i umarłych, postaci współczesnych, pisarzy, artystów, filozofów i zwykłych ludzi, pośród cieni, mgły, światła i mroku, zstępowania w dół, pod ziemię, wspinania się ku górze. Niepokoi człowiek, jego niejasna i zagadkowa wizja jak z wiersza *Znak łowcy*, odmiennym od pozostałych utworów tomu: „wąska strużka wiersza / strużyna krwi / układa się w obraz czyj / (…) portret kogoś płaczącego / i wszystkich rzeczy jego życia / błogosławionych na czarnym aksamicie / między oddechami / mężczyzny nocą / który wrócił z łowów / i smuci się / bo upolował łanię z wielkimi oczami / strach ma ciemne oczy / i głęboką słodycz (…)".

Zapisy liryczne i sprozaizowane w obu książkach wzajemnie się uzupełniają, są, być może, czymś na kształt lustra, bez konieczności określania tego, co jest rzeczywistością a co jej odbiciem. Słowo i rzeczywistość stają się jednym. Słowo jest znakiem odsłaniającym, imitującym i zasłaniającym rzeczywistość. Słowo zrodzone jest z rzeczywistości i do niej powraca. Te dwie książki mogłyby być jednym tomem. Choć równie dobrze tom *Nicości, znikaj* mógłby funkcjonować jako jedna z części tomu *Greckie lustro*.

Wędrowanie w czasie i przestrzeni. Najpierw reminiscencja z dzieciństwa podmiotu mówiącego, rozpoznającego się, w ostatni dzień wakacji, tego czasu świętego, błogosławionego, na granicy, na krawędzi pomiędzy idyllą a czymś nieokreślonym, w świecie, w którym: „w górze piętrzy się obłok / biała dusza świata". W całej zwyczajności świata, w którym: „dzieci biegną i krzyczą / kobiety urodzą dziś nowe / starcy z przemienionymi ciałami schodzą teraz powoli / ku wodzie" (*Chłopiec śpiący obok psa w niedzielne popołudnie*). Misterium życia i śmierci nie rodzi lęku. Tu wszystko dzieje się w naturalnym, i niczym nie zakłóconym rytmie, zwyczajnie. Starcy z przemienionymi ciałami schodzą ku wodzie. Jak niezwykle pojemna jest to metafora. Korowód ciał schodzących w nieokreślone, w bezkształt, ku wodzie, ku materii unicestwiającej, która pochłania wszystko. Woda i dwoistość tego, czym jest, a jest i życiem i śmiercią. Łąki, po których biega dziecko ścielą się pod górami, niedaleko morza, w świecie raczej mityczno-

-baśniowym, albo w Grecji. Łąki – góry – morze. Dzień wakacji ostatni, jak obrys, granica, którą trzeba przekroczyć, by wejść do niejasnego świata, przerwać święty błogostan spokoju, ciszy, słońca, niebieskości i wody, i nieba. Tom poetycki spaja wiersz *Zwiedzanie wieczności*. W tym pierwszym było wstępowanie, teraz bycie w świecie odbitym jak w lustrze, w świecie, który jest imitacją tego, co wieczne, trwałe i niezmienne. I konkluzja całego tomu poetyckiego brzmi: „a wokół dzieje się / niezmieniony grecki czas / odmierzany światłem i ziarnkami / attyckiej soli // słychać radosny gwar // nie zaprzątają uwagi / żadne umierania / nie budzą chaosu niczyje narodziny". Ten świat trwa jakby na przekór. I nic nie jest w stanie go unicestwić.

Grzegorz Kalinowski

Dokładka – Pogorszenie? Nad(d)awanie?

Miron Białoszewski, ***Tajny dziennik***, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012

Czytelnik znający choćby pobieżnie prozy Białoszewskiego w pierwszej reakcji na lekturę *Tajnego dziennika* może wykrzyknąć *nihil novi*. Podążając za tym wrażeniem, można by uznać, iż decyzja Białoszewskiego, aby przekazać do druku po niemal trzydziestu latach od ostatniej przygotowanej za życia książki tekst w niewielkim stopniu różniący się tematycznie i stylistycznie, stanowi rodzaj konceptu, happeningu literackiego, polegającego na testowaniu własnej sławy pisarskiej, albo rzucającego wyzwanie czytelniczym oczekiwaniom (skoro tak oddalił datę publikacji, musi w tych zapisach być coś w y j ą t k o w e g o – okazuje się wszak, że nie ma). „Tajność" (w tytule naddana przez spadkobierców praw, Annę i Tadeusza Sobolewskich, niepochodząca więc od samego autora), „ukryte", „podskórne" – ulubione kategorie tradycyjnej hermeneutyki – w tak zaprojektowanym koncepcie okazywałyby się zdemaskowane w niemal ponowoczesny sposób, hierarchia ważne/nieważne, powierzchniowe/głębokie – zatarta. Zarazem taki koncept wystawiałby gest Białoszewskiego na możliwą reakcję zawodu czytelniczego, której niejednokrotnie doświadczył i on sam, i wielu awangardowych artystów.

Jednak pierwsza z trzech zasadniczych części *Dziennika* otrzymała tytuł *Dokładane treści*, nad czym warto się zastanowić. „Dokładane" – do czego? W chwili rozpoczęcia prowadzenia dziennika (partie były nagrywane na magnetofon i przepisywane, stąd nie sposób ująć proces formułą „pisanie dziennika"), w drugiej połowie 1975 roku, Białoszewski pisał równolegle *Chamowo*, obejmujące okres od czerwca 1975 do maja 1976 (pierwsza data w *Dzienniku* to 20 listo-

pada 1975) i zapewne najbliższe formalnie *Dziennikowi* z pisanych w tym okresie tekstów[1]; z pozostałych wspomnijmy wiersze z tomu *Odczepić się,* w niektórych partiach korespondujące z *Chamowem* (wyprowadzka na Saską Kępę, oswajanie mieszkania, ochrzczenie dzielnicy mianem „Chamowa"), w innych – cykl *Szkoła sztucznych zębów* – z partiami *Dziennika,* poświęconymi oswajaniu sztucznej szczęki. W czasie prowadzenia *Dziennika* powstawały także prozy, które znalazły się następnie w *Rozkurzu* oraz w działach z nowymi prozami w *Przepowiadaniu sobie* i *Starej prozie, nowych wierszach.* Powstawanie części z nich zostało udokumentowane i skomentowane w projekcie *Dziennika* – dotyczy to prób „opowiadanek z dreszczem" na przykład – niektóre fragmenty, np. o snach, które pocie cofają się w pamięci w szantaże, tortury oraz ostatecznie w powstanie, występują w niemal identycznej postaci w *Rozkurzu* i *Tajnym dzienniku*[2]. Wróćmy zatem do konceptu „dokładania". Możemy uznać, że „treści" jest taki nadmiar, iż rozsadzają czy nie mieszczą się w „formach". Samo to może jest awangardowym konceptem, stawiającym kwestię: czy jest jakaś granica w „upychaniu", „dokładaniu treści"? Czy „do-kładanie" faktycznie stanowi „do-pisanie", czy może „prze-pisanie"? (Czyli, jak operowanie „formami" wpływa na układ „treści" – to oczywiście w największym stopniu odnosi się do tych miejsc, które w różnych ujęciach formalnych z a z ę b i a j ą s i ę treściowo; ale nie tylko). Sposób czytania, który w tej chwili demonstruję (sprowadzanie wszystkiego do „konceptów"), jakkolwiek miałby ugruntowanie i w historii literaturoznawstwa (formalizm i strukturalizm, które w czasie, który *Dziennik* obejmuje, stanowią żywą inspirację i co więcej, znaną Białoszewskiemu, jako że na kartach pojawiają się Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sła-

---

[1] Prześledziłem te pokrywające się czasowo zapisy i uważam, że się nie dublują. Podam przykład. Gdy w *Chamowie* pod datami 11–13 XII 1975 Białoszewski odnotowuje jednym zdaniem, że był w Garwolinie u matki, w *Tajnym dzienniku* pod datą 12 XII znajdujemy kilkustronicowy opis tego, co działo się w Garwolinie u matki. 7 I 1976 Białoszewski był w PIW-ie i dwukrotnie odnotował różne fragmenty rozmowy ze swoją redaktorką w obu prozach.

[2] W *Rozkurzu* jest to syntetyczny skrót: „Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie zawsze na mnie czyha". (Miron Białoszewski, *Rozkurz*, tom VIII „Utworów zebranych", Warszawa 1998). Wersja pełna: „Tak mnie to jakoś wykoleiło, że w domu myślałem o tym, a kiedy zasnąłem, to już w ogóle moja podświadomość zaczęła mną rządzić. I w ogóle jest tak, że jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie warszawskie. Powstanie zawsze na mnie czyha. To, że powstanie przeżyłem, to jeszcze nie wyklucza tego, że w powstaniu mogę zginąć. Kiedy będę umierał, w malignie może mnie dopaść sen, że ginę w powstaniu". (Idem, *Tajny dziennik,* Kraków 2012). Różnica pomiędzy tymi fragmentami pokazuje kierunek, w jakim pisarz przepracowywał swoje zapisy do „oficjalnej" publikacji: uogólniał je i skracał, nadając gnomiczną czy aforystyczną formę. Zastanawiające też, że usunął przymiotnik „warszawskie", pisząc o powstaniu.

wiński, Michał Głowiński, Stanisław Barańczak; kontakty z Edwardem Balcerzanem znane są z relacji samego profesora), i w malarstwie lat siedemdziesiątych (również obecnym na kartach – i taśmach – *Dziennika*, Białoszewski posiadał bowiem liczne kontakty ze środowiskiem malarskim, w tym z polskimi konceptualistami), daje prymat samej o r g a n i z a c j i tekstu, „treść" sprowadzając poniekąd do roli „pretekstu". Demonstruję ten sposób czytania, co nie znaczy, że w pełni się z nim identyfikuję. Bez wątpienia niedocenianie „treści" idzie wbrew samym deklaracjom Białoszewskiego, jego intencjom. Jednocześnie ten sposób czytania zdaje się swoistą próbą „dołożenia", nie treści tym razem, lecz w a r t o ś c i projektowi zawierającemu „treści" mniej czy mało z perspektywy niektórych czytelników interesujące. (Wyznam, że choć moje białoszewskologicznie wyostrzone filtry są prawdopodobnie bardziej przepustowe pod tym względem niż licznych mniej zżytych z pisarzem czytelników, to jednak *Tajny dziennik* zawiera najwięcej miejsc „zapychających" ze wszystkich projektów pisarza). Dla równowagi chciałbym jednak zauważyć, że zbyt często część badaczy i krytyków chwyta się wyznań (późnego) Białoszewskiego, że „forma nieważna", byle tylko „treść przeszła". W moim przekonaniu *Dziennik*, zwłaszcza gdy go wpisać w inne znane nam konwencje prozatorskie Białoszewskiego, potwierdza tylko przeświadczenie o nierozerwalności obu tych aspektów, „formy" i „treści".

„Dokładajmy" zatem dalej. W *Szumach, zlepach, ciągach*, pisanych w latach 1973–1974, znajduje się proza o prowokacyjnie znaczącym tytule *Spiszę wszystko* z wielokrotnie cytowaną pointą o hrabinie, która podbijała szmaragd bibułką, co ma być alegorią „życiopisań" Białoszewskiego. Wbrew (ironiczno-utopijnej) deklaracji, Białoszewski nie spis(yw)ał „wszystkiego". Przypuszczam, że owo „wszystko" pochodziło z jakichś uwag czy dyskusji, zapewne w charakterze zarzutu – że zapisuje rzeczy „drugorzędne", „duperele", „bzdety" (w domyśle, nielicujące z tym, czego się oczekuje od A r t y s t y), ponieważ Białoszewski doskonale zdawał sobie sprawę, że „wszystkiego" nie da się zapisać, zironizował ów zarzut. Jego proza po *Pamiętniku z powstania warszawskiego* zawsze opierała się na żywiole dziennikowym. „Żywiole" – ale d z i e n n i k a jako gatunku pisarz dotychczas nie prowadził. Jego prozy dziennikowe były organizowane w różne formy, w *Donosach rzeczywistości* w zwarte anegdoty, wyraźnie zmierzające do pointy; w *Szumach, zlepach, ciągach* tendencja ta została świadomie wytłumiona, „naddatek" organizacyjny rozmyty, ponadto do zbioru pisarz włączył fragmenty wspomnieniowe; *Zawał* (w tym nieopublikowany za życia *Konstancin*) i *Chamowo* oraz obie prozy podróżne posiadały wyraźną ramę organizującą całość w postaci tematu.

Krótko mówiąc, Białoszewski zawsze pisał „dziennikowo", lecz nie pisał „dziennika" jako skonwencjonalizowanego gatunku. Być może zatem w połowie 1975 roku pojawiła się u niego myśl, „a co jeśli istotnie zacznę spisywać wszystko?", przy świadomości, że „nie da się wszystkiego", czy wręcz „wszystkiego – nie ma", ale jaka jest granica, rozciągliwość? Także i dlatego – „dokładane".

„Dołóżmy" jeszcze. Już w pierwszym listopadowym zapisie *Dziennika* Białoszewski odnotowuje rozmowę z Gracją Kerényi i Lu. (Ludwikiem Heringiem), w trakcie której ten drugi „popijał koniak i oskarżał mnie o nieetykę w *Donosach*"[3]. Po tym wieczorze dochodzi do zerwania w przyjaźni o charakterze mistrz – uczeń, ten drugi ma poczucie, że rzucone oskarżenie „zatruło mu pisanie". Po pogodzeniu w którejś rozmowie temat powraca: „Coś o *Donosach*. Ludwik zaczyna napadać na *Donosy*, że ich nienawidzi, że obrzydliwe, że łatwiocha. Na to Kirchner, że przecież w oryginale jest oprócz dialogu i od autora, i że to zmienia w ogóle sprawę. Ludwik zaczyna odkręcać całe napadanie i jej potakuje. Patrzę na niego z niepewnością, ze zdziwieniem"[4]. Zarzuty Heringa zapewne dotyczą „używania" autentycznych postaci, składanie tytułowych „donosów" (w innym miejscu Jadwiga Stańczakowa, bez przygany, porównuje „protokołową" prozę pisarza do protokołów UB), ale też przypuszczalnie zbyt małego wkładu w nadanie pisarskiej formy. Hering był tym, który nauczył Białoszewskiego nie bać się „brzydoty", a gardzić „pięknostkami", więc z pewnością nie chodzi o „pospolitość" tematyczną *Donosów*. W moim odczuciu *Donosy* są najbardziej „zrobionymi" prozami Białoszewskiego, Hering mógł mieć jednak inne zdanie (Białoszewski z każdym krokiem wydawniczym „obniżał próg zrobienia"). Upraszczając, odgaduję, że Hering byłby raczej zwolennikiem „ujmowania treści" i wrogiem diarystycznej „etyki odtajniania". A zatem wrogiem *Dziennika*. Wziąwszy pod uwagę ogromny – może największy – autorytet „Lu." u Białoszewskiego, jego opinia mogła się przyczynić do „utajenienia" na lata *Dziennika*, nie tylko w „prywatnym" interesie Heringa i jego bliskich, ale zapewne uświadomiło to pisarzowi, że podobnie może odczuć więcej osób z jego kręgu. Cytowane wyżej dwie wypowiedzi Heringa są jedynymi, wobec których pisarz się jakoś odnosi. W *Dzienniku* znajdziemy kilka zapisów głosów krytycznych, zawsze jednak pozostawianych bez komentarza – za wyjątkiem decydującego momentu w PIW-ie, czy i w jakiej postaci wydawać *Zawał* („Może Krystyna [Milewska – redaktorka w PIW-ie – przypis mój – P.S.] nie ma racji, ale Agnieszce też *Zawał* się mniej podoba, czy wcale. Tadziowi teraz tak. Bo nie od razu. Malinie tak. Ale *Zawału*

[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.

nikt z najmądrzejszych nie czytał"[5]; najmądrzejsi to Hering i Leszek Soliński). Na przykład: „Olgierd powiedział mi przez telefon – Słuchaj Miron, w oczy to tak nie miałem śmiałości, ale ty za dużo drukujesz. Jak ktoś tak drukuje, drukuje, to potem może się skończyć"[6]. Inny przyjaciel, Wiesio G.: „Mówił, że mam tylu wyznawców teraz, jak piszę gorzej, bo jednak gorsza ta proza. Tak uważa. Od tamtych wierszy. Ja, że nowe duże treści wymagały przecież obszernej formy. Prozą. Przytaknął"[7]. Opinia cenionego przez Białoszewskiego prozaika: „Ludwik widział się z Adolfem Rudnickim. Adolf powiedział o mnie po przeczytaniu *Cmentarza dla Marsjan* – On jest na złej drodze"[8]. Diaryści często w takiej sytuacji korzystają z prawa obrony czy wytłumaczenia swoich pomysłów, koncepcji artystyznych. Białoszewski tego nie robi. Czy dlatego, że część tych zarzutów jakoś przyjmuje? Tu przywołam zapis, w którym śni mu się, że skraca wiersze, ale one się cały czas wydłużają, czyli albo „dokładają się treści", albo niedająca się opanować forma rozwleka. Być może zawoalowaną odpowiedź na takie wątpliwości stanowić mają rozsiane w innych miejscach uwagi o warsztacie pisarskim, z których jako hipotetyczny argument wybieram jedną: „Dużo napisałem w ostatnich latach, dużo drukowałem. wszystkiego nie da się po prostu wydrukować. Byłoby to nawet za dużo. Ale dalej chce mi się pisać. Przyjemność pisania jest niezastąpiona niczym"[9]. (W dalszej partii przytacza uwagę Heringa, że w jego wieku Nałkowska przestała pisać i nie zaszkodziło jej to). Zatem: wiem, że efekty są różne, ale potrzeba silniejsza, nie muszę wszystkiego podać do druku? (W pewnym sensie jest to wyznanie bardzo śmiałe, ponieważ pośród pisarzy i krytyków funkcjonuje topos, etymologicznie ugruntowany, że tylko grafomani lubią samo pisanie). Czy też gest zawieszenia takiego komentarza, połączony z decyzją o odłożeniu publikacji tekstu, o którym być może cytowani wyżej znajomi mogliby powiedzieć „Miron się skończył", ma oznaczać coś w rodzaju „zobaczymy po latach, kto miał rację"? „Potomność" oceni? Ta potomność to także ja. *Dziennik* więc to mój k ł o p o t.

Kłopot ten byłby większy, gdyby istotnie *Dziennik* nic nie „dokładał". Tak jednak nie jest. Kłopot zatem polega na „odcedzaniu", wyszukiwaniu czegoś dla siebie (nie mówię tu o pożytkach dla białoszewskologa, te bowiem są niezmierzone). Wskażę na dwa bardzo zasadnicze tematy (świadom, że znalazłoby się ich więcej), które zdecydowanie poszerzają pisarstwo Białoszewskiego. Są to tematy niejako archetypowe dla polskiej kultury od jej „utajnionej", „wstydliwej" stro-

[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.

ny. „Diariuszowej" strony, jeśli rozdzielać wyraźnie na prozę fabularną jako oficjalną i dziennikową jako prywatną (z grubsza jest to model Iwaszkiewiczowski; Białoszewski to pokomplikował, ale przyjmuję, że model „Iwaszkiewiczowski" jest dla polskiej kultury bardziej prototypowy). Polityka i seksualność. W ciągu ostatnich dwunastu lat poprzedzających publikację *Dziennika* (a spodziewano się go w 2010) słuchałem licznych spekulacji literaturoznawców i krytyków, z których wyłaniało się następujące oczekiwanie wobec legendarnego dzieła: przedstawi ono poglądy Biaoszewskiego jako domniemanie antysocjalistyczne, a także – i bardziej – ujawni wiele „drastycznych" informacji na temat homoseksualnego środowiska warszawskich intelektualistów, w tym samego Białoszewskiego. Pozostawałem sceptyczny co do drugiego oczekiwania i poniekąd miałem trochę racji, w każdym razie oczekiwania te więcej mówią o samej n o r m i e w polskiej kulturze niż o *Dzienniku.*

Po pierwsze tedy mitem było i jest przekonanie, że cała twórczość Białoszewskiego jest oddalona od ideologii i polityki. Znów posłużę się pojęciem „prototypu" (dominującego modelu), ów w kulturze polskiej jest bowiem inny, domagający się (najlepiej jasnych) opowiedzeń, deklaracji, z tego też względu później Białoszewskiego „używano" niejako do opowiedzenia „innego PRL-u", z perspektywy „szarego człowieka", co jednak nosiło pewne znamiona „kaperowania". Ale takich deklaracji nie przynosi także *Dziennik*, przynajmniej dających się odnieść do wyrazistych modeli (my–oni, pro–anty). *Obroty rzeczy* zawierały pewien podskórny socjologiczny potencjał tego, co wiąże się z „polityką", *Kabaret Kici Koci* tematyzował rzecz jawnie i/choć prześmiewczo; pomiędzy też ta sfera nie była pustym znakiem. Zatem nie była zupełnie nieobecna, choć też nie pierwszo- ani nawet trzecioplanowa. Z jednej strony znajdziemy w *Dzienniku* notatki o pijanym Breżniewie, których ówczesna cenzura niewątpliwie by nie przepuściła – ale i znajdziemy takie uwagi o Wojtyle, których nie przepuściłby cenzor dzisiejszy. Dowiadujemy się, że „apolityczny pisarz" głosował w wyborach do sejmu; paradoksalnie może jednak jego akt głosowania jest właśnie potwierdzeniem apolityczności? „Ludzie głosują. Chociaż nie wszyscy. Ale prawie wszyscy. Z obawy, z przyzwyczajenia. Są tacy, co uważają, że trzeba i że choć to niewiele znaczy, to jednak. Bo te wybory to nie dają wiele do wyboru"[10]. W 1976 Jan Józef Lipski zwrócił się do Białoszewskiego o podpisanie głośnego „listu 59", co ten uczynił. Historię tę zdawkowo opisywał wcześniej sam Lipski. Okazało się, że część podpisów, w tym Białoszewskiego, zaginęła w trakcie przewożenia ich do Radia Wolna Europa. Diarysta przyjmuje to

[10] *Ibid.*

z uczuciem ulgi: „Pomyślałem, że byłoby to nie najgorsze. Taki podpis nic nie pomaga, a dużo kosztuje. Tyle że pokazuje pewną niegładkość”[11]. Po czym następuje dłuższy, parustronicowy ustęp o kuszeniu intelektualistów, m.in. o załamaniu Lelewela na przesłuchaniach u Nowosilcowa, Kościuszce, Pasternaku wobec Stalina – dość odrębny na tle całości, wyczuwam w nim potrzebę wytłumaczenia się z tej decyzji i z unikania zaangażowania. Niepokoi go także zaangażowanie osób z jego kręgu: „Pewne niepokoje z powodu zaangażowań w niektóre sprawy niektórych osób”[12]. Dosyć szczególnie wygląda akapit odnotowujący manifestację w Warszawie we wrześniu 1982, po którym następuje „skok” do Obór, gdzie miesza się przygana wobec rezydujących pisarzy za „oderwanie” z poczuciem ulgi, że autor sam znalazł się w bezpiecznym miejscu: „Byłem dwa tygodnie w Oborach, gdzie od razu sielsko. Spokój, petard nie widzieli, nie słyszeli. Literaci i sprzątaczki przed telewizorem, potem dokoła gazonu, potem spać albo czytać, potem śniadanie do łóżka, ptaszki, drzewa, stawy po hrabinie, kolacja wśród starych portretów i olbrzymich rzeźbionych szaf pod rozjarzonym żyrandolem”[13]. W jednej z rozmów Olgierd Wołyński, były sąsiad, więzień gułagu, z przekąsem wypowiada zdanie, z którym Białoszewski się zgadza: „Nigdy jeszcze tyle czasu spokoju nie było w Polsce – uśmiecha się Olgierd – bo wiecie, kto wie, czy to nie dzięki właśnie temu ustrojowi. Może to jest jedyny ustrój, który daje spokój”[14]. Pisarz miał swoje powody do obaw. W 1952 roku na podstawie donosu (na homoseksualizm) „życzliwego” został zwolniony z redakcji „Świata Młodych” i był przesłuchiwany w tej sprawie przez UB, szantażowany i torturowany, jego związek z Leszkiem Solińskim, wówczas studentem UJ, pochodzącym z Żarnowca, próbowano przedstawić jako działalność UPA, do czego nigdy się nie przyznał. W 1967 on, Soliński i Hering byli przesłuchiwani na Rakowieckiej w związku z absurdalnym podejrzeniem o ich udział w morderstwie syna Bolesława Piaseckiego, śledztwo nazwano „wątkiem homoseksualnym” (śladowo wspomniane w zapiskach). Z *Dziennika* wynika, że Białoszewski wiedział, że go inwigilowano także i później („Dużo naszych znajomych jest na wysługach UB formalnie czy z racji stanowiska”[15]). Jego ocena stalinizmu jest zdecydowanie negatywna. Rekonstruuję zatem, świadom, że bardzo szkicowo, zręby jego światopoglądu następująco: nie był, oczywiście, zwolennikiem komunizmu, ale wyróżniał jego dwa stadia, stalinizm (oraz

[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*.
[13] *Ibid*. Mimochodem pada tu informacja, że telewizja nie informowała o zamieszkach.

[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*.

być może okres do marca 1968), który poznał od najgorszej strony, oraz łagodniejszy późniejszy, na tym tle jawiący się jako znośny. W czasie stanu wojennego zanotował przenikliwie, że Woroszylski stał się opozycjonistą w czasach, kiedy to groziło mniejszymi sankcjami, w najgorszych zaś nie był po właściwej stronie; oraz że zaangażowanie młodych (np. Sobolewskich) dopiero teraz przechodzi próbę, kiedy „poczuli smak możliwości obaw, rewizji"[16].

„Wątek homoseksualny", aby posłużyć się określeniem UB (a może to UB posługiwało się określeniem literaturoznawczym), także był wcześniej obecny w twórczości Białoszewskiego, o czym pisałem w innym miejscu[17]. *Dziennik* faktycznie używa innego trybu, a właściwie dwóch innych trybów mówienia o homoseksualności niż znane dotychczas. W dwóch pierwszych częściach, *Dokładanych treściach* i *Nadawaniu*, tryb ten jest inny niż w części ostatniej, *Pogorszeniu*. Tym samym dyskurs homoseksualny u Białoszewskiego można podzielić na trzy tryby. Pierwszy, funkcjonujący w „oficjalnej", publikowanej za życia twórczości, można określić, jak uczyniłem to wcześniej, mianem „hermetycznych pornografii" z elementami swoistej odmiany kampu. Homoseksualność jest tu kodowana albo w kategorii zabawnej anegdotki (wariant kampowy), albo jako *obscena* zamaskowane hermetycznymi zabiegami językowymi lub niedopowiedzeniami czytelnymi dla *conoscenti*, nieczytelnymi dla *ignoranti*, albo jako mówienie tak naturalne bez dodatkowego „doprecyzowania", że *ignoranti* mogą „związek" odczytać jako „przyjaźń" lub „sublokatorstwo". Pierwszy wariant dominuje w prozach z *Donosów rzeczywistości* (niekiedy nakładając się z drugim), drugi w wierszach. Tryb ten przekracza *AAAmeryka*, gdzie otwarcie mówi się o „kinach *male*" w Nowym Jorku. Dopiero jednak ukazanie się *Dziennika*, gdzie znajduje się „alternatywna" relacja z pobytu w Stanach, pokazało ten ostatni tekst jako zwartą i przefiltrowaną konstrukcję, nie tylko zresztą pod względem „pornograficznym", choć ten w *Dzienniku* zdaje się wybijać na pierwszy plan (w wersji „oficjalnej" nie, choć i tak powstawało wrażenie „mocnego ujawnienia"). Amerykańskie partie *Dziennika* staną się z pewnością przedmiotem istotnych badań literaturoznawczych, porównujących obie relacje. Dość rzec, że mamy do czynienia właściwie z dwiema różnymi „podróżami"; dziś ta „odtajniona" wydaje mi się – nie ze względu na dyskurs homoseksualny wyłącznie – ciekawsza. W ogóle partie amerykańskie w obu tekstach, „oficjalnym" i „dziennikowym" stanowią przekroczenie dyskursu homoseksualnego, tak jakby „krajowego". Drugi tryb mówienia obejmuje

[16] *Ibid*.

[17] W tekście *Hermetyczne pornografie Białoszewskiego* w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Nawrocka, Warszawa 2007.

zatem dwie pierwsze części *Dziennika*. Także i tu znajdziemy wypowiedzi aluzyjne lub, podobny do „oficjalnego", styl mówienia bez „dopowiadania" o Le., Le. i Misiu Holendrze, Jocie. Podobnie jak czytelnik *Donosów* i innych próz mógł skojarzyć, że tak silna obecność Le. i dzielenie z nim mieszkania (do czasu) wynika z bycia razem, mógł się domyślać, że Le. i Holender zostali parą, tak i w *Dzienniku* może się domyślać, że stała obecność Jota (Janusza Piwki), który nudzi i męczy Białoszewskiego, a jednak ciągle jest „w pobliżu", oznacza relację emocjonalną czy erotyczną – to jednak nie zostaje n a z w a n e. Odnotowywane są wizyty na pikietach, jednak używa się oficjalnych nazw topograficznych (np. Park Skaryszewski) bez informacji, że nocami funkcjonowały jako pikiety. W stosunku do trybu pierwszego, „oficjalnego", szala została jednak lekko wychylona od bieguna *conoscenti* ku *ignoranti*. Różnica nie polega tylko na tym, pojawia się element w trybie pierwszym nieobecny. Białoszewski wypowiada się na temat męskiej urody – oceniająco, a jednak raczej użyje w tym trybie formuły „jest ładny" niż „podoba mi się". *Pogorszenie* wprowadza tryb trzeci, który najlepiej definiuje wyznanie (parafrazując Gombrowicza: „niepołowiczna konfesja"): „Nie chcę półprawdy"[18]. Białoszewski używa określeń definiujących, niepozostawiających wątpliwości: „sex-przygody", „swoje potrzeby homo", „upodobania homo", „uczucie, krąg homo", „swoje środowisko"[19] – wszystko to określenia z jednej strony, rozpoczynającej opowieść o odkryciu homoseksualności w wieku około 15 lat, pierwszej miłostce z kolegą szkolnym Zdzisiem, przyjaźni ze Swenem (który zostaje wyoutowany jako gej, acz sam związek, podobnie jak z Heringiem, nie był erotyczny), *coming oucie* wobec rodziców, związku z Jankiem (obecnym na kartach *Pamiętnika z powstania warszawskiego*), Leszkiem, Adamem, Jotem, o seksie za pieniądze przed wojną i współcześnie, a także o typie mężczyzn, który mu się podoba. Aby uchwycić różnicę w tych trzech trybach mówienia, niezbędne są przykłady. Tryb pierwszy, sposób opisywania urody męskiej (na podstawie prozy *Flirt* z *Donosów*): „On młody, ze 24, siedzi na ławce tyłem do peronów i nagle dosiada się do nas szczeniak zupełny blond"[20]. Tryb drugi, to samo: „doznanie jeszcze innego rodzaju, bo dwóch zajmujących mężczyzn, a właściwie jeden w pewnym miejscu szczególnie interesujący w pewnych szczegółach"[21], oraz: „Co prawda, kiedy przyjmowałem gońca »Poezji« i goniec zaczął mówić inteligentnie, spojrzałem za siebie w górę i zobaczyłem interesującą twarz. Nad twarzą łyso. To nie przeszkadzało. Wy-

[18] *Tajny dziennik, op. cit*.

[19] *Ibid*.

[20] Miron Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1973.

[21] *Tajny dziennik, op. cit*.

gląd działa. (…) [o trzech krytykach literackich] Ale jeden poważny, z fajką, drugi poważny i brzydki, obaj z poczuciem dowcipu wielkim. Trzeci najmłodszy, urodziwy"[22]. Tryb trzeci, to samo: „Ale mi się w locie trafił świetny przygodziarz. Bezinteresowny. Młody mężczyzna, blondyn, niebieskooki, przysadzisty, białoskóry, nieowłosiony, bezwonny, gruboudy, taki, jakich lubię najwięcej z figury"[23]. Tryb pierwszy, nazywanie homoseksualności: „Le. So. spojrzał znacząco na Jasia. Coś mu się zdawało. No i Jasio mrugnął okiem. Ale jak to mówił Le. do Lu., to Lu. powiedział, że to nic nie znaczy"[24]. Tryb drugi, to samo: „Za to Swen powiedział tej znajomej, że my nie lubimy bab"[25]. Tryb trzeci, to samo: „[o Swenie] jednakowe upodobania homo i namiętności do pisania, do sztuki"[26], o Idasiu-Ćpaczu, z którym Ada spała w łóżku: „Niewinnie, przypuszczam. On lubi raczej mężczyzn"[27]. Tryb pierwszy, pikieta gejowska: „Ile razy potem, już po wojnie, przechodziłem przez ten znajomy park, szczególnie koło murowanego wychodka, bardzo poharatanego kulami, granatami, odłamkami pocisków, wyobrażałem sobie, że to głupie miejsce było wtedy ważne"[28] – chodzi o Park Skaryszewski, oraz: „Zachciało mi się pod koniec nocy do parku Skaryszewskiego"[29], i jeszcze: „Wstąpiłem do parku Skaryszewskiego, gdzie mi się trafiło też pewne zajmujące widowisko w szparze"[30]. Tryb drugi, to samo: „Udałem się w głuchoniemy park"[31]. Z przypisu redaktorki dowiadujemy się, że chodzi o park przy placu Trzech Krzyży, znaną wówczas warszawską pikietę. „Po drodze wstąpiłem do gobelinowego parku Skaryszewskiego. Tam spotkanie ze starym znajomym półprzygodowym"[32]. Tryb trzeci, to samo: „Spotkałem po południu pewnego młodzieńca, który chciał na dobre papierosy i kieliszek wina. Za to zaprowadził mnie na MDM pod arkady, na ogromną klatkę schodową z żółtego marmuru. (…) Wreszcie rozłożył się prawie nagi na żółtych marmurach podestu i stopni, pośrodku, w najparadniejszym miejscu"[33]. Przykłady można by mnożyć. Istotniejsze jednak jest postawienie hipotetycznych odpowiedzi na pytanie, co spowodowało zmianę trybu pierwszego i drugiego na trzeci? Rysują mi się dwie odpowiedzi i być może obie chybione, naiwnie psychologizujące. Po pierwsze zatem *Pogorszenie* (niezachowane zresztą w całości) pisane jest już po śmierci obojga rodziców. Którzy wiedzieli. Być może jednak stanowili jakąś blokadę

[22] *Ibid*.
[23] *Ibid*.
[24] *Donosy rzeczywistości, op. cit.*, proza *Gioconda.*
[25] *Tajny dziennik, op. cit.*
[26] *Ibid*.
[27] *Ibid*.
[28] Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego,* Warszawa 2001.
[29] *Chamowo,* tom XI „Utworów zebranych", Warszawa 2009.
[30] *Ibid*. Tylko kto z niewiedzących, że park Skaryszewski to pikieta, domyśliłby się natury „widowiska"?
[31] *Tajny dziennik, op. cit*.
[32] *Ibid*.
[33] *Ibid*.

psychiczną. Po drugie, ta część diariusza pisana jest wobec świadomości pogarszającego się zdrowia i ewentualności śmierci. Być może zatem motywacja do odrzucenia „półprawd" wynikałaby z chęci zdążenia w y p o w i e d z e n i a. W obu tych, być może wątpliwych, wyjaśnieniach kwestia seksualności splata się ze śmiercią, co jest modelem znanym z próz Iwaszkiewicza a także z *Milczenia* Stryjkowskiego, można uznać, że splot śmierci i konfesji homoseksualnej, przydający tej drugiej tragicznego piętna, waloru czegoś wzniośle „ostatecznego", jest dla kultury polskiej prototypowy. Właśnie jednak z tej przyczyny mam wątpliwości, czy wyjaśnia postawę Białoszewskiego, który zwykle przyjmował postawę osobną wobec najbardziej rozpowszechnionych modeli kulturowych.

Śmierć obojga rodziców, a przede wszystkim jednak matki, a także wątek samobójczej śmierci ojca Jadwigi Stańczakowej, stanowi trzecią szczególnie istotną „dołożoną treść" w moim odczytaniu *Dziennika*. W wypadku umierania matki, ciągnącej się przez dziesiątki stron, właściwa dziennikopisaniu rozwlekłość i drobiazgowość odnajduje doskonałe sfunkcjonalizowanie w odmitologizowaniu motywów tanatycznych. Jak w jednym z ostatnich wierszy poety: „**Śmierć** / tak uzwyczajnia (…) tyle jej / że odechciewa się / pychy umierania"[34]. Jest to więc proces męczący, rwany, przeplatany próbami zwyczajnego funkcjonowania, zniecierpliwieniem, dogłębnie niepodniosły – i nieintymny. Całą tę część *Dziennika* można by wykroić (mógł był pisarz wykroić) i opublikować jako osobną książeczkę formatu mniej więcej *Obmapywania Europy*, która stanęłaby wyżej w (zawsze arbitralnych) hierarchiach niż *Zawał,* wśród najważniejszych książek Białoszewskiego.

Badaczowi literatury *Dziennik* pozwala zweryfikować i/lub uzupełnić wiele stawianych wcześniej hipotez na podstawie uboższego materiału. I tak ja zrozumiałem, że w interpretowanym kiedyś wierszu *Wywiad* zająknięcie wybudzonego Mistrza Mirona „Śpiwko" jest zapewne aluzją do Janusza Piwki (Jota); uzyskałem pewność, że dwa wiersze o snach o zmarłych, które opisywałem kiedyś, dotyczą dwóch różnych mężczyzn, Adama i Janusza; zyskałem wiele uzupełnień do tekstu o wyobraźni religijnej Białoszewskiego, potwierdzających jego znajomość jogi; postawa Sandauera i jego relacja z Białoszewskim zyskała oblicze mniej demoniczne niż opisałem to w doktoracie; do tekstu o używkach Białoszewskiego mógłbym dziś dorzucić opis doświadczenia z haszyszem, a także uwzględnić syrop tussipect jako źródło efedryny, którą pisarz regularnie zażywał. Dla badaczy zaiste jest to kopalnia.

Na zakończenie trzeba kolejny raz pochwalić benedyktyńską pracę znakomitej, zasłużonej wieloletniej redaktorki Białoszewskiego, Marianny Soko-

[34] Miron Białoszewski, *OHO i inne wiersze*, tom X „Utworów zebranych", Warszawa 2000.

łowskiej, która opracowała tu przypisy. W niektórych omówieniach pojawiły się już uwagi korygujące część z nich, np. Łukasz Garbal zweryfikował niektóre przypisy dotyczące Jana Józefa Lipskiego[35]. Ja również wyłapałem cztery błędy. Przy okazji spotkania autorskiego Białoszewskiego, na którym Bohdan Drozdowski czyta tekst Sandauera z 1955, Sokołowska prostuje, że w tym roku nie ukazał się żaden tekst krytyka o Białoszewskim, więc pewnie chodzi o późniejszą *Poezję rupieci*[36]. Zapewne chodzi jednak o Sandauera notę wprowadzającą nt. Białoszewskiego w sławnej *Prapremierze pięciu poetów* na łamach „Życia Literackiego" z 1955 roku[37]. Drozdowski znał ją niewątpliwie bardzo dobrze, jako że po sąsiedzku na tych samych łamach wprowadzał go – jako inną z „prapremier" – Przyboś. *Gruba książka profesor Misi o romantyzmie,* którą Białoszewski czyta w nowy rok 1979, m.in. o kuźni romantycznej i konfederacji barskiej, to nie *Romantyzm, rewolucja, marksizm* – a *Gorączka romantyczna*[38]. W opisie wykładu o jodze Białoszewski mylnie używa pojęcia „mantramy", mając na myśli zapewne „czakramy" (jest ich siedem na ciele, podaje lokalizację), gdy Sokołowska komentuje, że „mantramy" to partie Wed, co zaburza sens[39]. Podobnie gdy w Ameryce Białoszewski odnotowuje: „Wdaję się w karmana, w uczynkowość"[40], to nie chodzi o „kieszeń" po rosyjsku, jak sugeruje Sokołowska, tylko o indyjskie pojęcie znane w mniej poprawnej wersji jako „karma", które Białoszewski doskonale zdefiniował sam jako „uczynkowość"; występuje ono m.in. w *Karmajodze* Vivekanandy, o którym w *Dzienniku* mowa. Uwagi te nie zmieniają oczywiście podziwu dla ogromnego wysiłku redaktorki.

Piotr Sobolczyk

35 Łukasz Garbal, *Bardzo tajny dziennik Mirona Białoszewskiego,* blog na: http://garbal.muzeumliteratury.pl/ wpis z 21 II 2012.
36 *Tajny dziennik, op. cit*.
37 Artur Sandauer, [nota], *Prapremiera pięciu poetów*, „Życie Literackie" 1955 nr 51.
38 *Tajny dziennik, op. cit*.
39 *Ibid.*
40 *Ibid*.

N O T Y O A U T O R A C H

Jehuda Amichaj (1924–2000), poeta izraelski, autor próz, dramatów i słuchowisk, tworzący w języku hebrajskim, tłumaczony na ponad trzydzieści języków; pierwszy wybór wierszy Amichaja w przekładzie na język polski autorstwa Tomasza Korzeniowskiego pt. *Koniec sezonu pomarańczy* ukazał się w 2000 roku; cykl poematów *Otwarte zamknięte otwarte/Patuach sagur patuach* (1998), którego fragment przedstawiamy to jego ostatni tom. (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny" 1994 nr 3, 1997 nr 3 (15), 2000 nr 1 (25) oraz 2002 nr 1 (33), gdzie jest także szkic o Amichaju Tomasza Korzeniowskiego).

Stefan Chwin, ur. 1949 w Gdańsku, prozaik, eseista; profesor Uniwersytetu Gdańskiego; ostatnio ogłosił *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010) oraz powieść pt. *Panna Ferbelin* (2011); (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny" 2010 nr 3 (67)). Mieszka w Gdańsku.

Krystyna Dąbrowska, ur. 1979 w Warszawie, autorka tomu wierszy *Biuro podróży* (2006), tłumaczy poezję angielską; w „Literaturze na Świecie" publikowała przekłady utworów m.in. W.C. Williamsa, W.B. Yeatsa. Mieszka w Warszawie.

Aleksander Fiut, ur. 1945 w Żywcu, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; wykładał na uniwersytetach m.in. w Lille (Francja), Berkeley (USA); w 1988 roku ogłosił monografię *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, w 1981 roku rozmowy z Miłoszem pt. *Autoportret przekorny,* a ostatnio *W stronę Miłosza* (2003). Mieszka w Krakowie.

André Jean-Claude Frénaud (1907–1993), poeta francuski; debiutował w 1963 roku; początkowo bliski mu był nadrealizm, ale szybko wybrał własną drogę wyznaczoną przez specyficzny stoicyzm (kulturowy i egzystencjalny), refleksję antropologiczną i filozoficzną, a także wyznania intymne. Jego ulubionymi formami są medytacje poetyckie fragmentarycznie ujmowane traktaty humanistyczne. Najważniejsze publikacje to m.in. *Il n'y pas de paradis* (1962); *Depuis toujours déja* (1970); *Hœres* (1982); *Nul ne s'égare* (1986). W 1973 roku otrzymał Prix de Poésie de l'Académie française. W 1968 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazał się tom pt. *Nie ma raju* w wyborze Zbigniewa Herberta, z którym się przyjaźnił i który tłumaczył jego wiersze. Frénauda w przekładzie Kazimierza Brakonieckiego publikujemy w tym numerze.

Andrzej Georgiew, ur. 1963 w Międzylesiu, fotograf; zajmuje się przede wszystkim portretem. Fotografuje zarówno czołowych przedstawicieli polskiej kultury jak i osoby anonimowe. Pasjonat archaicznych kamer i klasycznych technik. Jego prace publikują wydawnictwa książkowe, prasowe i fonograficzne. Stały współpracownik Teatru Narodowego. Mieszka w Warszawie.

Renata Gorczyńska, ur. 1943 w Warszawie, eseistka, krytyk literacki, tłumaczka m.in. Czesława Miłosza; książka jej rozmów z Czesławem Miłoszem, *Podróżny świata. Komentarze* ukazała się po raz pierwszy w 1983 roku w Nowym Jorku. Ostatnio opublikowała tom szkiców *Jestem z Wilna i inne adresy* (2003). Mieszka w Gdyni.

Julia Hartwig, ur. 1921 w Lublinie, poetka, eseistka, tłumaczka; autorka kilkunastu tomów wierszy, bajek dla dzieci i powieści dla młodzieży, które pisała wraz z mężem, Arturem Międzyrzeckim, autorka monografii Apollinaire'a; ostatnio w Wydawnictwie a5 ukazał się tom jej wierszy *Gorzkie żale* (2011) (Patrz „Kwartalnik Artystyczny" 2011 nr 3 (71)) Mieszka w Warszawie.

Grzegorz Kalinowski, ur. 1955 w Inowrocławiu, krytyk literacki, od 1997 roku redaktor „Kwartalnika Artystycznego"; autor miniatur prozatorskich *tylko biel* (2010). Mieszka w Bydgoszczy.

Wojciech Ligęza, ur. 1951 w Nowym Sączu, eseista, krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; autor m.in. monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (2002). Mieszka w Krakowie.

Krzysztof Lisowski, ur. 1954 w Krakowie, autor wierszy, prozaik i krytyk literacki; redaktor Wydawnictwa Literackiego, wykładowca Studium Literacko-Artystycznego na Uniwersytecie Jagiellońskim; ostatnio ogłosił *Greckie lustro* i tom wierszy *Nicości, znikaj* (2011). Mieszka w Krakowie.

Krzysztof Myszkowski, ur. 1952 w Toruniu, prozaik, eseista, krytyk literacki; autor m.in. powieści *Funebre* (1999); od 1995 roku redaktor naczelny „Kwartalnika Artystycznego". Mieszka w Bydgoszczy.

Marek Skwarnicki, ur. 1930 w Grodnie, poeta, prozaik, tłumacz, publicysta i felietonista; opublikował m.in. tom wierszy *Wygnani z raju. Poezje zebrane 1956–2006*; autor wspomnień o Janie Pawle II i Czesławie Miłoszu. Mieszka w Krakowie.

Piotr Sobolczyk, ur. 1980 w Lublinie, autor tomów poetyckich, próz, esejów, krytyk literacki i tłumacz; ostatnio opublikował tom wierszy *Dywan Pierrota* (2009). Mieszka w Krakowie.

Leszek Szaruga, ur. 1946 w Krakowie, autor wierszy, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz poezji niemieckiej; w 2010 roku opublikował tom prozy wspomnieniowej *Podróż mojego życia*. Mieszka w Warszawie.

Piotr Szewc, ur. 1961 w Zamościu, prozaik, poeta, krytyk literacki, redaktor „Nowych Książek"; ostatnio opublikował tom wierszy *Moje zdanie* (2009). Mieszka w Warszawie.

Janusz Szuber, ur. 1947 w Sanoku, poeta, eseista; autor dwudziestu jeden tomów wierszy; obecny w „Kwartalniku Artystycznym" od 1997 nr 2 (14); ostatnio ogłosił tom pt. *Wyżej, niżej, już* (2010). Mieszka w Sanoku.

Wisława Szymborska (1923–2012), poetka, laureatka Literackiej Nagrody Nobla (1996); (Patrz: „Kwartalnik Artystyczny" 2009 nr 1 (61) , „Kwartalnik Artystyczny" 2004 nr 1 (41)), po śmierci Wisławy Szymborskiej „Kwartalnik Artystyczny" 2012 nr 1 (73) poświęcony był Noblistce; w kwietniu 2012 w Wydawnictwie a5 ukazał się pośmiertny tom Jej wierszy pt. *Wystarczy*; w „Kwartalniku Artystycznym" 2012 nr 2 (74) zamieszczamy *Głosy o „Wystarczy"*.

Ewa Wohn, ur. 1980 w Katowicach, autorka tekstów o sztuce, dziennikarka; jej rozmowę z Marie-Laure Bernadac o twórczości Louise Bourgeois opublikowaliśmy w 2011 nr 4 (72) „Kwartalnika Artystycznego". Mieszka w Paryżu.

Marta Wyka, ur. 1938 w Krakowie; eseistka i krytyk literacki; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; od 1990 roku redaktor naczelny „Dekady Literackiej"; ostatnio opublikowała zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006) oraz książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007). Mieszka w Krakowie.

NOTY O KSIĄŻKACH

*

Wenecja Miłosza to zapis weneckiego Festiwalu, który zorganizowany na cześć Czesława Miłosza (1911–2004) przez Instytut Polski w Rzymie odbył się 13––15 kwietnia 2011 roku. We wstępie syn Poety – Anthony opisuje m.in. śmiech Ojca, „taki śmiech, który mało ludzi widziało poza domem". W części *Spotkanie Mozaika* uwagę zwracają szkice: wspomnieniowo-przyjacielski Aleksandra Fiuta, Aleksandra Naumowa o związkach Miłosza z Biblią i Małgorzaty Nycz opisujący współpracę Poety z Wydawnictwem Literackim. Następnie poeci – m.in. Wisława Szymborska, Julia Hartwig, Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski i Tomas Venclova prezentują swoje ulubione wiersze autora *Ocalenia*, a w dalszej części znajduje się obszerny wybór tych wierszy wraz z ich włoskimi przekładami dokonanymi przez studentów polonistyk włoskich.

Ten bibliofilski tom, który ukazał się w nakładzie 1000 ręcznie numerowanych egzemplarzy, ozdabiają nastrojowe zdjęcia Marty Sputowskiej.

M.W.

Wenecja Miłosza, pod redakcją Franceski Fornari, opracowanie graficzne Maria Gromek, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2012

*

Fedra napisana jest, tak jak i inne sztuki Jeana Racine'a (1629–1699) aleksandrynem zwanym „wierszem heroicznym", który jest odpowiednikiem antycznego heksametru i nie ma swojego wzoru w poezji polskiej. Antoni Libera, tłumacz m.in. Shakespeare'a, Becketta, Hölderlina, Flauberta i Kawafisa, rozważając, jakim typem wiersza ma przełożyć ten arcydramat Racine'a, zdecydował się po wahaniach najpierw na trzynastozgłoskowiec, którym do tej pory była przekładana, między innymi przez Tadeusza Żeleńskiego (Boya) i Artura Międzyrzeckiego (w roku 1978), ale doprowadzając tłumaczenie do końca trzeciego aktu, zwątpił w sens przedsięwzięcia i uznał, że jednak powinien użyć jedenastozgłoskowca jako wiersza bardziej dynamicznego, lepiej sprawdzającego się w teatrze i do tego jeszcze bezrymowego, rymowanego tylko, wzorem dramatów Shakespeare'a, w klauzulach niektórych scen.

Jak stwierdza, w jakim stopniu udała mu się ta praca, którą nazywa eksperymentem, ocenią czytelnicy, a także pewnie i widzowie teatralni. Dla porównania, jako świadectwo swoich zmagań, Libera zamieszcza w aneksie trzy najsłynniejsze sceny *Fedry* równolegle w dwóch

formach przekładowych, tzn. w owym „klasycznym" trzynastozgłoskowcu, jak i w „nowatorskim" jedenastozgłoskowcu. Uważa, że między jednym a drugim jest „kolosalna różnica estetyczna", jaka wynika zaledwie z kilku szczegółów, ale jakże ważnych.

Wybór *Fedry* Libera uzasadnia także tym, że dramat ten niezwykle cenił Samuel Beckett, jego długoletni mistrz, który nawet cytował jej tekst we własnych utworach.

M.W.

Jean Racine, ***Fedra***, przełożył i opracował Antoni Libera, ilustrował Piotr Gidlewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011

*

Stanisław Brzozowski (1878–1911) raz po raz wraca z nowym wydaniem – w ramach *Dzieł* ukazał się siódmy tom, który zawiera dwie ostatnie, niedokończone powieści: *Sam wśród ludzi, Książka o starej kobiecie*. Pierwsza z nich, jak ją określił Irzykowski – „powieść rozwojowa", czyli edukacyjna, miała być w zamierzeniu kroniką rodzinno-społeczno-szlachecką, z religijno-filozoficznym zapleczem, obejmującą lata 1840–1878 i nosić tytuł *Dębina*, a obecny tytuł sygnował jedynie pierwszą część, która ukazała się w 1909 roku (część druga nazywała się *Ląd nieznany*). Mamy w niej galerię barwnych i ciekawych postaci, takich jak np. Roman Ołucki, jego protagonista profesor Oswald Truth (portret W.F. Hegla), jezuita Giava, czy lokaj Karl. Była to w zamierzeniu „duża powieść", która poprzez poszczególne fazy i etapy miała, według słów autora, „poprowadzić wysoko". Skończyło się na pierwszej części i niniejsza edycja jest jej piątym wydaniem; w aneksie zamieszczono fragmenty planowanego tomu drugiego oraz fragmenty wariantu IV rozdziału i jeszcze kilka innych wariantów.

Także i „jasna, choć tragiczna i ciepła" oraz „może najbardziej osobista" *Książka o starej kobiecie*, która pierwotnie nazywała się *Mór* i miała składać się z około trzydziestu monologizujących rozdziałów, nie została ukończona. Brzozowski nazywał ją „szatańską maszyną", uważał za ostateczną sublimację swoich możliwości pisarskich i mówił, że jest to chyba najlepsza z jego rzeczy, że „przewyższa o wielką moralną prawdę *Legendę*, a talentem *Płomienie*". Jeden z jej bohaterów – Teofil Łaguna to postać najbliższa samemu autorowi, jego *alter ego*.

Oba te utwory uznawane są za najważniejsze polskie powieści nowoczesne – wyprzedzają przemiany, jakie nastąpiły w prozie polskiej i europejskiej w XX wieku i choćby tylko z tego powodu zasługują na pilną uwagę. Czesław Miłosz nazwał *Samego wśród ludzi* „jednym z najbardziej fascynujących polskich utworów fabularnych" i zestawiał (księgę drugą) z *Czarodziejską górą*! Także wysoko ocenił *Książkę o starej kobiecie*, z której przecież zostały tylko skromne fragmen-

ty – jednak rój ważnych wpływów jest w niej obecny i chyba nigdzie tak jak tu przepracowany w tradycji polskiej prozy.

K.M.

Stanisław Brzozowski, *Dębina. Część pierwsza. Sam wśród ludzi, Książka o starej kobiecie, Dzieła* pod redakcją Andrzeja Mencwela, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011

*

Iwan Bunin (1870–1953) mówił, że Antoni Czechow (1860–1904) miał „ukryte przed postronnymi czyste i szlachetne życie wewnętrzne" i to dobrze widać w tej książce, nad którą autor *Ciemnych alei* pracował do ostatnich tygodni życia. Są w niej szkice i wypowiedzi o Czechowie, które wypełniają część pierwszą: m.in. krótkie informacje biograficzne, historia znajomości obu pisarzy i początek ich przyjaźni, opisy spotkań, także z Tołstojem na Krymie oraz wspomnienia o Lidii Awiłowej – miłości Czechowa i korespondencja z nią.

Z przejęciem i z uwagą czytamy pisarskie zasady, które autor *Mewy* wyznawał i stosował niezmiennie właściwie już od młodości. Na przykład uważał, że pracować trzeba nieustannie i być w tej pracy „aż do bólu szczerym i prostym". Był powściągliwy, dążył do jak największej prostoty, którą uznawał za rzecz najważniejszą i do prawdy. Był fanatykiem pracy, właściwie nieprzerwanej – „liczy się każda godzina" – mówił. Miał wrodzoną pogodę ducha i bogatą naturę i cechowała go artystyczna bezkompromisowość. Bunin stwierdza, że żarliwie kochał literaturę i rozmawiał o niej tylko wtedy, gdy wiedział, że jego rozmówca także ją kocha. Literatów dzielił na pisarzy i na dorożkarzy, czyli tych, którzy zabiegają o rozgłos i profity. Cenił talent i wiedział, że trzeba o niego dbać. Także i w codziennym życiu był precyzyjny i oszczędny w słowach. Bunin wspomina, jak całymi rankami siedział z nim i milczał. Miał pedantyczne zamiłowanie do porządku. Nie uznawał dekadentów i ich podejrzanej dekadencji. Uwielbiał Tołstoja i jednocześnie bał się go, a nawet nie lubił. Krytykował Gonczarowa i z dystansem odnosił się do *Obłomowa*, a bardzo chwalił i wywyższał Gogola. Turgieniewa cenił, zachwycał się *Ojcami i dziećmi*, ale krytykował np. *Dym* i *Szlacheckie gniazdo* i mówił, że zostanie 1/8 lub 1/10 z tego, co napisał. Buninowi przepowiadał, że będzie z niego „poważny pisarz", a ten z kolei stwierdza, że takiego „pisarza jak Czechow nigdy jeszcze nie było!".

Wierzył i nie wierzył w nieśmiertelność. Żył w niesłychanym wewnętrznym napięciu. Był samotny i jego samotność była ogromna. Lew Szestow napisał, że jego „prawdziwym – j e d y n y m – bohaterem" jest „człowiek pozbawiony nadziei". Bunin mówi, że w życiu Czechowa nie było wielkiej miłości. W każdym razie, jak wynika tak z tych, jak i z innych wspomnień, małżeństwo z Olgą Knipper było nieporozumieniem. Największą, chociaż

dziwną miłością jego życia była Lidia Awiłowa, co opisał w opowiadaniu *O miłości*.

W drugiej części znajdują się szkice i notatki Bunina z 1914 roku, fragmenty listów m.in. o chorobie Czechowa oraz uwagi i komentarze poczynione w trakcie lektury wspomnień współczesnych (m.in. Gorkiego i Stanisławskiego). Znajdujemy w nich wiele wspaniałych fragmentów, szczególnie wypowiedzi Czechowa o literaturze i o życiu, np.: „Talent to praca, talent to odpowiedzialność, talent – to sumienie". „Sztuka pisania polega właściwie nie na sztuce pisania, lecz na sztuce… wykreślania tego, co napisało się źle". „Szczęście i radość życia tkwią nie w pieniądzach i nie w miłości, a w prawdzie". Bunin wymienia najlepsze jego zdaniem utwory Czechowa i przytacza sześć jego warunków, bez których niemożliwe jest napisanie wybitnego dzieła. Dowiadujemy się, że medycynę stawiał wyżej od literatury: „Medycyna jest moją ślubną żoną, a literatura – nieślubną", ale nie jest to w świetle innych wypowiedzi takie pewne.

Tom kończą zapisy z 1904 roku, z Jałty, Moskwy, Berlina i Badenweiler. Bunin cytuje jakieś dziwne opinie o Czechowie, a pod nimi pisze: „Bzdury! Bardzo głupie! Jeden fałsz! Brednie!". Etc. Wydawnictwo wyjaśnia, że książka ta drukowana jest na podstawie nieukończonego i niedopracowanego rękopisu.

K.M.

Iwan Bunin, *O Czechowie*, z języka rosyjskiego przełożył Jerzy Szokalski, Wydawnictwo Farbiarnia, Bydgoszcz 2011

*

Nowe wydanie *Mojego wieku* Aleksandra Wata (1900–1967) ukazuje się trzydzieści pięć lat od londyńskiego wydania pierwszego. To wielowątkowa opowieść o wieku dwudziestym, ale i o historii, ideologii, literaturze, religii i metafizyce, a więc skala jej jest ogromna. Jak mówi Czesław Miłosz: „Dla mnie książka Wata jest świadectwem o człowieku XX wieku dla czytelników XXI i XXII wieku, jakiego nie ma w żadnym innym języku" (w liście do Kota Jeleńskiego z listopada 1970 roku), a w przedmowie stwierdza: „Szybko zdałem sobie sprawę z zupełnej niepowtarzalności tego, co tworzyło się tak między nami. Na całej ziemi nie było poza Watem ani jednego człowieka, który by tak właśnie doświadczył stulecia jak on i tak jak on to odczuwał".

Komunistyczny totalitaryzm jako ucieleśnienie zła ukazany został w indywidualnym losie inteligentnego, utalentowanego i wrażliwego człowieka, który doświadczył go w bezpośredni i dotkliwy sposób. Książkę tę czytaliśmy na progu naszej wolności, gdy wydobywaliśmy się z komunistycznego zniewolenia. W aneksie pt. *Mój Wat* znajdują się wspomnienia z lektury i jej świadectwa, spostrzeżenia, refleksje i nowe propozycje interpretacyjne m.in. Mirosława Chojeckiego, Aleksandra Fiuta, Jerzego Jarzębskiego, Pawła Śpiewaka, Bogusława Sonika, Adama Zagajewskiego, Adama Dziadka, Andrzeja Paczkowskiego, a także zestawienie

dotyczące chronologii sporu Wat – Giedroyc z głosami Miłosza i Andrzeja Wata.

Tomy uzupełniają obszerne przypisy, indeks, kalendarium życia i twórczości, a także płyta z nagraniem fragmentów rozmów, której możemy słuchać np. przy czytaniu odpowiadających im partii tekstu, uświadamiając jak się one kształtowały i jak ogromną rolę w powstawaniu całości odegrał Miłosz. Możemy wsłuchiwać się w charakterystyczne głosy obu wspaniałych rozmówców i słuchać opowieści m.in. o komunizmie, o tworzeniu „Miesięcznika Literackiego" i więziennych wspomnień z GUŁagu – na przykładzie Łubianki. To fascynująca lekcja historii i literatury, a także lekcja życia.

M.W.

Aleksander Wat, ***Mój wiek. Pamiętnik mówiony, tom 1 i 2***, opracowanie naukowe Rafał Habielski, fragmenty rozmów Aleksandra Wata z Czesławem Miłoszem, książka audio CD MP3, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

*

Teksty, wypowiedzi, a nawet wiersze Czesława Miłosza z lat 1936–2004 dotyczące Rosji XX wieku wypełniają drugi obszerny tom *Widzeń transoceanicznych* (tom pierwszy omówiliśmy w „K.A." 2/2011 (70) – Dodatek *Miłosz*). Otwierają *Reminiscencje* dotyczące lat 1911–1945, a kolejne działy mieszczą teksty i wypowiedzi poety na tematy polityki, historii i mentalności Rosji i przede wszystkim jej literatury: znajdziemy tu szkice dotyczące m.in. Mandelsztama, Pasternaka, Sołżenicyna, Brodskiego i Terca. Ciekawym dopełnieniem są listy m.in. do Andrzejewskiego, Wittlina i Giedroycia, a także rozmowy, z których wyróżnia się z Brodskim.

Miłosz napisał o Rosji tysiące stron, chociaż lepiej znał Amerykę i dlatego trzeba go czytać w całości, w całej jego różnorodności i pojemności form, bo teksty o Rosji, chociaż tu wyodrębnione, nie są przecież samoistne, lecz stanowią integralną część tego wielkiego dzieła, którego fragmenty czy nawet bloki oświetlają lub rzucają cień na inne i o wiele lepiej zrozumiemy opinie i sądy Miłosza o Rosji, dopełniając je jego opiniami i sądami o np. Ameryce, Polsce, czy Litwie.

M.W.

Czesław Miłosz, ***Rosja. Widzenia transoceaniczne, tom II. Mosty napowietrzne***, wybrała, opracowała i ułożyła Barbara Toruńczyk, współpraca Monika Wójcik i Mikołaj Nowak-Rogoziński, wstępem opatrzył Marek Kornat, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2011

*

Prawie pół wieku od ostatniego wydania (Kraków 1970) ukazują się *Pisma* Bolesława Micińskiego (1911–1943) – jednego z najznaczniejszych polskich eseistów XX wieku. Jest to prawie pełna prezentacja jego literackiej spuścizny, podzielona tu na dwa tomy mieszczące będący największym dokonaniem zbiór esejów pt.

Podróże do piekieł oraz zbiór artykułów i recenzji pt. *Treść i forma*; wydanie poprzednie zawierało także listy, m.in. do Iwaszkiewicza, Sebyły, Tuwima, Zdziechowskiego i Stempowskiego.

Miciński nie był dekadentem, bo chociaż miał, jak sam mówił, obsesję piekła, to jednak głównie obchodziło go zbawienie. I to był jego węzeł nie do rozplątania: bał się potępienia i w Bogu widział główny sens życia, ale czuł, czy nosił w sobie piekło, które, jakby immanentnie z nim związane, starał się unierzeczywistnić, zetrzeć w NIC. Próbował to robić za pomocą m.in. pism Kartezjusza i Freuda, ale przecież ostatecznie zdecydował się na wzór religijny: „…w mojej interpretacji podróż »pokutna« prowadzi do osobowości (poznanie »grzechu« daje cierpienie = pokuta; i rozwiązuje kompleks = nagroda czy też »zbawienie«". Jak stwierdza, przytaczając jego słowa, Jan Błoński: „Fundamentem właściwej filozofii jest »ogień«; pascalowski ogień »wiary, nadziei i miłości«, który sprawia, że »w i e l k o ś ć t r a n s c e n d e n t n a, n i e w y m i e r n a« nigdy nie zostanie zastąpiona przez ilościową, wymierną, empiryczną, której bałwochwalstwo spustoszyło współczesność i zanurzyło ludzkość w otchłani pogardy". Już z powodu choćby tylko tych słów warto uważnie czytać Micińskiego. Bóg był dla niego gwarantem rzeczywistości i postulatem ludzkiej moralności, a pierwszym obowiązkiem, który powinien być obowiązkiem każdego myśliciela, jak twierdził, walka z nihilizmem.

K.M.

Bolesław Miciński, ***Pisma zebrane. Podróże do piekieł. Eseje, tom I, Treść i forma. Artykuły i recenzje, tom II***, opracował i notami opatrzył Paweł Kądziela, Biblioteka „WIĘZI", tom 270, Towarzystwo „WIĘŹ", Warszawa 2011

*

Horror metaphysicus to szósty tom dzieł Leszka Kołakowskiego (1927–2009). Jak odróżnić rzeczywiste od nierzeczywistego, prawdę od fałszu, dobro od zła? – pyta i uświadamia, że zasada względności jest tylko arbitralnym dekretem, a jeżeli jest równie względna jak jej reguła, a jest, to nie ma żadnego powodu, żeby traktować ją poważnie. Równie niepoważny jak relatywista jest sceptyk, który głosi, że nic nie można wiedzieć, a wie, że nie można nic wiedzieć (błędne koło sceptycyzmu). Filozofia sama się udręcza i szydzi z samej siebie. Nawet sławne sokratejskie: „Wiem, że nic nie wiem" wzięte dosłownie, jest wewnętrznie sprzeczne.

Usuwa się na bok, a nawet zupełnie wykreśla to, co było niegdyś jądrem filozoficznej refleksji: byt i niebyt, dobro i zło, ja i wszechświat. I co zostaje? Nic lub prawie nic. A te główne kwestie i tak nie znikną, ponieważ są nieusuwalnymi składnikami kultury. Pozorami i nierzeczywistością żyjemy, czy rzeczywistością? – pyta Kołakowski – Dlaczego tylu

filozofów trudziło się i trudzi nad zrozumieniem idei „Nicości"?

Kartezjusz twierdził, że jedyna droga do Bytu Absolutnego prowadzi przez doświadczenie kruchości świata. Kołakowski przypomina, że ta specyficzna ludzka ułomność, jaką jest świadomość bycia ułomnym, daje nam szczególną wrażliwość (*vide*: Miłosz!), omawia „kartezjańskie sny", wyjaśnia, na czym polega *horror metaphysicus*, ten „zawrotny dryf w nicość", rozważa pojęcie Czasu i Absolutu i konkluduje, że skoro pogoń za Prawdą i Rzeczywistością przyjmie się jako strukturalną część kultury czy ludzkiego umysłu, to łatwo dojść do wniosku, że nic nie jest w stanie jej zaspokoić prócz Absolutu. Ale gdy nic prawdziwie poza Absolutem nie istnieje, Absolut jest niczym i jeśli nic prawdziwie nie istnieje poza mną i ja sam jestem niczym, to wtedy zjawia się ten *horror*, bo kiedy i jak jedno Nic może wybawić drugie Nic od Nicości?

Relatywizm, który chce ukręcić łeb metafizyce, sam wpada w zastawione przez siebie sidła, bo może zalegalizować wszystko, z metafizyką włącznie, a Absolut ma lub może mieć na imię, o ile w ogóle je ma – Nic. Powołując się na Nietzschego Kołakowski stwierdza, że tam, gdzie nie ma prawdy, nie może też być wątpienia, które niemożliwe jest bez przekonania, że c o ś jest prawdziwe, tyle że nie można się zdecydować, co to jest: „Gdy pozbywamy się prawdy, wątpienie staje się niemożliwe".

W erudycyjnym wywodzie mówi o boskiej Nicości, najwyższym Nic i teologii Nicości i dochodzi do rozważań na temat języka, którym można by opisać ten horror metafizyczny, którego oś wyznaczają bieguny: Absolut i jaźń, czy też *Cogito*. Przywołuje m.in. Platona, Damazjosa, Jaspersa, Husserla, Heideggera, Merleau-Ponty, Gilsona i Lutra, opisuje dekartezjanizację, powołuje się na Spinozę, Jaspersa, Leibniza, świętego Tomasza, świętego Augustyna i na Biblię, pisze o *alter ego* i o „czytaniu świata". I kończy jedno- i wieloznaczną konkluzją: „I czyż nie narzuca się podejrzenie, że gdyby istnienie nie miało celu, a świat był pozbawiony sensu, to nigdy nie osiągnęlibyśmy nie tylko zdolności wyobrażenia sobie, że jest inaczej, lecz nawet zdolności pomyślenia tego właśnie: że istnienie nie ma celu, a świat jest pozbawiony sensu?".

K.M.

Leszek Kołakowski, ***Horror metaphysicus***, przekład Maciej Panufnik, weryfikacja i uzupełnienie przekładu Agnieszka Kołakowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012

*

W jakże bogatej serii *Korespondencji* Czesława Miłosza ukazał się kolejny tom – z Jerzym Andrzejewskim. Zaczyna się od okupacyjnych listów z Goszyc: Miłoszowie piszą do Andrzejewskich, których szukają w wojennej zawierusze. Następną sekwencją jest blok listów

z lat 1946–1949, czyli z dyplomatycznego okresu Miłosza. Andrzejewski odpisuje rzadko, chociaż zawsze serdecznie, najpierw z Krakowa, potem ze Szczecina, a aktywna w podtrzymywaniu kontaktu jest pani Janina, żona Miłosza, która do końca będzie dobrym duchem ich przyjaźni. Od początku siłą główną tej korespondencji jest Miłosz, który w wirze spraw amerykańskich marzy o spokoju i pracy pisarskiej: „chciałbym tylko siedzieć i pisać" – potwierdzając, że najważniejszą cechą największych pisarzy jest ich niezwykła pracowitość. Pisze o Ameryce, o literaturze (np. uwagi o prozie Hemingwaya i Faulknera, opinia o *Popiele i diamencie*) i swoich dyplomatycznych zajęciach. Wraca sprawa *Robinsona*. Po ucieczce Miłosza korespondencja urywa się, w każdym razie listów z tego okresu nie ma i zostaje wznowiona przez Andrzejewskiego w 1957 roku, kiedy to na krótko jest redaktorem naczelnym „Europy", pisma, które nigdy się nie ukazało – „Zachowałeś jednak twarz, a to najważniejsze. Dobrze, że Cię tutaj nie ma" – pisze do przyjaciela.

Świetne są te amerykańskie listy Miłosza, jego opisy życia, a także myśli i uwagi dotyczące literatury i postawy pisarza, tym bardziej ciekawe, że konfrontowane tu z sytuacją w PRL-u. Miłosz uświadamiał Andrzejewskiemu światową skalę spraw, rozszerzał jego pojemność i pokazywał zadania. Nie wiem, czy Andrzejewski byłby tym najlepszym Andrzejewskim z okresu swojej czynnej opozycji i tyle by dokonał, gdyby nie wpływ Miłosza, który przez niego oddziaływał tak na sytuację w literaturze polskiej, której autor *Miazgi* był czołową postacią, jak i na sytuację polityczną w kraju (sens oporu i zmian – KOR i inne działania polityczne). W 1960 roku Miłosz pisze: „A przyszłość podlega zasadzie dźwigni, ty możesz dużo, tylko należy ustawić poprawnie, jaki blok chce się dźwignią podnosić". Według niego sceptycyzmem nic nie osiągnie ani w życiu, ani w literaturze i podsuwa mu Brzozowskiego, który według niego od czasów Młodej Polski jest jedynym w naszej literaturze umysłem pierwszorzędnym.

Miłosz-Amerykanin po wielu latach wraca „pod wieloma względami do Wilna" i to zaznacza się w jego wierszach, ale to właśnie ta amerykańska perspektywa, którą pokazuje Andrzejewskiemu, poszerza wyobraźnię warszawskiego literata i, parafrazując opinię Miłosza o Sienkiewiczu (patrz: list 28), „robi z niego pisarza". Stwierdza: „Nie ma arcydzieł, jest człowiek, który chce coś zrobić" i to od samego siebie trzeba zaczynać, jeżeli chce się zrobić coś ważnego. Wiele ciekawych i cennych zapisów jest w tych listach Miłosza, np. to, co pisze o Słowackim i Gombrowiczu, o *Miazdze*, o Warszawie i o bajorowatości Polski. Miłosz do końca niepodzielnie panuje w tej korespondencji i tak jak to było w przypadku Iwaszkiewicza czy Herberta, Andrzejewski nie jest dla niego równorzędnym partnerem: raz po raz trafia się jakiś jego

dłuższy, osobisty list, a tak tylko daje czułe znaki, sygnały i błyski jak np. „Pamiętam i kocham J." lub że autor *Ocalenia* jest „spośród żyjących i nie tylko żyjących największym polskim poetą". W liście z 1977 roku stwierdza: „Czesław, Czesław – jak okropnie trudno zachować twarz. Nie tę publiczną, bo tą można się, nawet gdy czcigodna, podetrzeć, ale twarz wobec siebie samego, twarz we własnym poczuciu, we własnej świadomości, więc twarz prawdziwą, tę bez koturnów i gipsu. Czesław!". I z wielką wdzięcznością dziękuje za przekład *Ewangelii według Marka*. Z kolei Miłosz pisze, że jest dla niego i jego żony „chyba najsilniejszą więzią z przeszłością". Ostatnie kontakty to telegram Andrzejewskiego na 70. urodziny Miłosza i bożonarodzeniowa karta świąteczna od obojga Miłoszów.

Listy uzupełniają zdjęcia, obszerne przypisy, nota edytorska i indeksy oraz w *Aneksie* blok tekstów Miłosza i Andrzejewskiego o sobie i przeżytych razem chwilach.

K.M.

Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, ***Listy 1944–1981***, opracowała i przypisami opatrzyła Barbara Riss, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską – Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Towarzystwo „WIĘŹ", Biblioteka „Więzi", tom 269, Warszawa 2011

*

Na prawie pięciuset stronach ponad pięćdziesiąt rozmów różnej jakości i długości, pospieszne wywiady, ale także poważne i istotne dialogi i chyba lepiej byłoby dokonać jednak jakiegoś wyboru, na przykład rezygnując z tekstów dla gazet i im podobnych – wtedy tom zyskałby na zwartości i zwiększył siłę wyrazu.

Zaczyna się humorystycznie, bo od wywiadu z „Trybuny Robotniczej" z 1955 roku, w którym wywiadowca zwraca się do poety per wy. „Od kiedy zamieszkujecie na Śląsku?" – pyta partyjny dziennikarz i Różewicz musi odpowiedzieć.

Pierwsza rozmowa z iskrą, to rozmowa przeprowadzona przez Witolda Zalewskiego dla „Kultury", a zaraz po niej prawdziwy rarytas: stenogram rozmowy w redakcji „Dialogu" z Konstantym Puzyną o dramaturgii otwartej. Różewicz mówi m.in., że teatr jest dla niego „maszyną do przerobu tekstu" i że chce w nim wszystko „w słowie, przy pomocy słowa robić". Kontynuacją, która nastąpiła po pięciu latach, jest *Koniec i początek*, ponowne ich spotkanie i nagranie w redakcji „Dialogu", w którym mówią żywo i ciekawie m.in. o receptach na „nowoczesność", o tradycji i sposobach jej kontynuacji, o technikach teatralnych i środkach dramaturgicznych, o poszukiwaniach, o nawiązywaniu do poprzedników, o sztuce redukcji i eliminacji, o teatrze jednocześnie realistycznym i poetyckim i bardzo polecam te wypowiedzi współczesnym artystom i krytykom teatralnym.

Na taki „koncert" jak z Puzyną trzeba czekać prawie dwieście stron – do roz-

mowy z Jerzym Jarockim, chociaż po drodze zdarzają się ważne i interesujące fragmenty w rozmowach z Branko Cvetkowskim, Marcem Robinsonem, czy Richardem Chetwyndem. Rozmowa z Jarockim odbywa się w ramach cyklu „Goście Starego Teatru" i zaczyna się od prośby Różewicza o przyciemnienie światła. Poeta ze swadą opowiada m.in. o wpływach Staffa i Przybosia, o przyjaźniach z malarzami, o konwencjach i realizacjach teatralnych, o „rozbiciu teatru", które według niego zaczęło się już u Wyspiańskiego, o Becketcie, Witkacym, Gombrowiczu i Kantorze, o pastiszu, który nie jest w stanie udźwignąć rzeczywistości i o reżyserii, którą ma się zamiar zająć.

Ta rozmowa stanowi świetne przejście do dialogów z Czesławem Miłoszem, które przygotowała i przeprowadziła Renata Gorczyńska. Przed nimi znajdujemy ciekawe wypowiedzi m.in. o teatrze w rozmowie z Marią Dębicz, ponownie z Jarockim o życiu i twórczości, o Norwidzie z Krzysztofem Lisowskim, o tym, jak powstawał *Nożyk profesora* w rozmowie z Mieczysławem Porębskim i o tym, jak powstał wiersz pt. *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek* w rozmowie z Henrykiem Tomaszewskim, a także o długiejprzyjaźni z Jerzym Nowosielskim w rozmowie z Krystyną Czerni.

I na koniec pięć *Dialogów* z Miłoszem, które zostały nagrane w dawnej garderobie Ludwika Solskiego w Teatrze Słowackiego. Rozmowy te, luźne i swobodne w swoim toku i strukturze, zawierają szereg ważnych wypowiedzi dotyczących tak poezji i literatury, jak i teatru, życia i spraw ludzkich.

M.W.

Wbrew sobie, Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem, opracowanie Jan Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011

*

Tom jest kontynuacją poprzednich tomów apoftegmatów i składa się z wypowiedzi Ojców Pustyni oraz opowiadań dla duszy pożytecznych. Wrażenie robi biegunowa różnorodność form: obok krótkich nieosobowych sentencji znajdują się nowele i opowiadania.

Rozpoczyna wybór apoftegmatów przetłumaczonych z języka etiopskiego zawarty w dwóch kolekcjach: tzw. monastycznej oraz *Paterikonie*. Pierwsze teksty z tej grupy powstały w IV–VII wieku; są w niej nieznane apoftegmaty oraz warianty tekstów. Na początku jest krótka wizja świętego Pachomiusza, a potem fragmenty ksiąg z *Kolekcji monastycznej* i wybór z *Paterikonu*.

Drugą grupę stanowią utwory greckie, m.in. krótkie „dialogi" mnichów będące w istocie zbiorami sentencji zestawionych w formie dialogu, czy raczej pytań i odpowiedzi starców; mamy w nich do czynienia raczej z bezosobowymi sentencjami niż apoftegmatami, gdzie osoba ojca duchownego odgrywa zasadniczą rolę.

Znajdują się tu m.in. *Rady dla ascetów* i *O rozmyślaniach dwunastu pustelników*, a we wprowadzającej *Nauce duchowej* czytamy, że modlitwa „żywi się psalmodią i ją wyraża", a jej kres „jest bez kresu".

W grupie trzeciej zebrane zostały łacińskie zbiory apoftegmatów pochodzące z iberyjskiej sfery kulturowej oraz późniejszy od nich zbiór systematyczny, które pokazują, jak monastycyzm egipski przenikał na Półwysep Iberyjski. W tym ostatnim zbiorze widzimy, jak zapisy tracą swoją zwięzłość i przeradzają się w monastyczne nowelki i opowiadania. Poszczególne części poprzedzają wstępy, które przedstawiają uwarunkowania i tło pustelniczego życia.

K.M.

Apoftegmaty Ojców Pustyni, tom 3, zbiory etiopskie (wybór), mniejsze zbiory greckie, zbiory łacińskie, Opowiadania dla duszy pożyteczne Pawła z Monemwazji, Jana Moschosa (wybór), przekład: ks. Stanisław Kur, ks. Marek Rymuza, ks. Marek Starowieyski, wstęp i opracowanie: ks. Marek Starowieyski, o. Rafał zarzeczny SJ, seria Źródła monastyczne, tom 56, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011

*

Dzięki *Heksapli*, czyli przekładom Biblii zebranym w jednej księdze, podzielonym na okresy zdaniowe i zestawionym w sześciu kolumnach obok siebie, łącznie z tekstem hebrajskim, z którą się nie rozstawał, Orygenes, który czytał Biblię po grecku, miał do niej pełniejszy i głębszy dostęp. Wychodził z założenia, że tekst Biblii jest nieskończenie głęboki i ma natchniony sens, który jest nieskończony i zawsze pod warstwą jednego sensu znajdzie się jeszcze inny, głębszy; poglądy na ten temat przedstawił w czwartej księdze dzieła *O zasadach*. Mówi tam o potrójności tak Pisma Świętego jak i człowieka, o ich ciele, duszy i duchu i o niezgłębionej tajemnicy Boga.

Znane są jego bardzo obszerne egzegezy Pisma, np. w komentarzu do *Ewangelii według świętego Jana* wyjaśnienie jej pierwszego wersetu zajmuje około sto stron. Homilie, które się zachowały, pochodzą z lat 245–250 i są o wiele krótsze, bo wtedy miał ograniczony czas do ich wygłoszenia i mógł z danej perykopy skomentować najwyżej jedno zdanie albo jedno wydarzenie.

Zachowany zbiór homilii do Księgi Rodzaju jest rodzajem antologii i widzimy, że autor szczególnie zainteresowany był takimi postaciami, jak Noe, Abraham, Izaak i Józef (zastanawiające jest pominięcie Jakuba). Homilii do Księgi Wyjścia jest trzynaście i komentują one m.in. życie Mojżesza, cierpienia Żydów w Egipcie, dziesięć plag, Wyjście i próbę wiary, a także początek Dekalogu i budowę przybytku.

Tłumacz Rufin dołożył wszelkich starań, żeby Orygenes wypadł jak najbardziej ortodoksyjnie, z czym, jak wiadomo, były kłopoty (patrz np. *Listy* Hieronima).

M.W.

Orygenes, ***Homilie o Księdze Rodzaju. Homilie o Księdze Wyjścia***, przekład i przypisy Stanisław Kalinkowski, wprowadzenie Henryk Pietras SJ, „Źródła Myśli Teologicznej", tom 64, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012

*

Tom czwarty zawiera czternaście listów Hieronima i jeden od Augustyna, w którym autor *Wyznań* w szczegółowy sposób odpowiada w sprawie wykładu Listu do Galatów, o który toczył się między nimi spór (patrz w tomie trzecim listy: 105, 112 i 115). W pozostałych, z których każdy skierowany jest do innego adresata, Hieronim m.in. poucza wdowy i młode niezamężne kobiety, jak powinny postępować, pociesza człowieka, którego spotkały wielkie nieszczęścia, wyjaśnia wybrane słowa apostoła, odpowiada na pytania dotyczące interpretacji poszczególnych fragmentów Nowego Testamentu, wzywa krzywoprzysięzcę do pokuty, odwodzi od zawarcia powtórnego małżeństwa młodą wdowę, wykazuje bezbożnictwo i herezje Orygenesa (chodzi tu o dowolny według niego przekład *O zasadach* dokonany przez Rufina), uczy, jak urządzić sobie życie godne imienia mnicha, wykłada różne poglądy na pochodzenie duszy, opowiada o swoich pracach oraz pisze o Ziemi Obiecanej. Podziwiamy styl Hieronima, jego erudycję i jasne formułowanie trudnych do wyrażenia myśli i problemów.

M.W.

Hieronim ze Strydonu, ***Listy IV (116–130)***, opracowanie na podstawie tłumaczenia ks. Jana Czuja – Monika Ożóg, tekst łaciński przygotował Henryk Pietras SJ, „Źródła Myśli Teologicznej", tom 63, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011

*

Hildegarda z Bingen (1098–1179) zwana Sybillą Renu i „teutońską prorokinią", to jedna z najważniejszych mistyczek i najbardziej intrygujących postaci średniowiecza – benedyktynka, założycielka i przełożona klasztorów, barwna i bogata osobowość; zajmowała się kosmologią, etyką, medycyną, ziołolecznictwem, muzyką i poezją mistyczną. Po śmierci wszczęto przygotowania do jej kanonizacji, lecz zabiegi te nie wyszły poza zasięg lokalny.

Księgi *Scivias*, które stanowią swoistą encyklopedię wiedzy o średniowiecznym świecie, zawierają wizje i proroctwa, których doświadczała przez wiele lat i które najpierw traktowane nieufnie, zostały uznane na synodzie i przez papieża; do uznania ich przyczynił się święty Bernard z Clairaux. Ona sama uważała siebie za narzędzie – wyrazicielkę woli Bożej, a jej wizje miały odsłaniać tajemnice przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Ten „głos, który docierał do niej z wysoka" to był niezwykły dar. Hildegarda miała silną osobowość, dobitny i zdecydowany styl wypowiedzi, a wyróżniała się tym, że nie znosiła sprzeciwu. Głosiła doktrynę wiary chrześcijańskiej, a zwieńczeniem tej zwartej i silnej dogmatycznej całości jest wizja końca świata i nowego Jeruzalem, domu szczęśliwych.

Tytuł jest formą skróconą od *scivias Domini* – „poznaj drogi Pana" – zdania o charakterze sentencjonalnym, ujętym

w jeden wyraz. Odnosi się do zawartych w trzech księgach dwudziestu sześciu wizji, które są bardzo odmienne tak pod względem treści jak i długości opisu. Spisywano je przez dziesięć lat i zbiór ten jest najbardziej znanym spośród jej dzieł. Poszczególne tomy zawierają odpowiednio sześć, siedem i trzynaście wizji, a podział na trzy księgi odwołuje się do biblijnej symboliki cyfry trzy. Pierwsza i druga księga zawierają więc razem trzynaście wizji, czyli tyle samo co księga trzecia. Części te dotyczą kolejno: porządku stworzenia, odkupienia i uświęcenia świata. Każdy opis właściwej wizji kończy wspólna dla danej księgi formuła, po której następuje rozwinięcie obrazu. Obraz *visionis*, na wzór starotestamentowych proroctw, musi pozostać niedopowiedziany.

Polski przekład ukazał się prawie dziewięćset lat po tym, jak Hildegarda zakończyła prace nad spisywaniem dzieła.

M.W.

Hildegarda z Bingen, ***Scivias, tom 1 (Księga pierwsza i druga) i tom 2 (Księga trzecia)***, przekład, wstęp i opracowanie: Justyna Łukaszewska-Haberkowa, przedmowa: Jerzy Strzelczyk, seria Źródła monastyczne, tom 57/58, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011

*

Istniejący od 1887 roku „Pamiętnik Literacki", najstarsze polskie pismo naukowo-literackie, od początku zamieszczał rozprawy i artykuły o Adamie Mickiewiczu i jego dziełach, materiały biograficzne i odkrycia tekstologiczne, krytyczne studia i interpretacje jego utworów, a także recenzje książek o nim. Wiele z tych tekstów wyblakło i zdezaktualizowało się, ale wiele do dzisiaj zachowuje wartość i znaczenie.

Tom w opracowaniu Stanisława Rośka jest obszerną antologią zarówno tych tekstów najważniejszych i znaczących, jak i tych, o których randze trudno byłoby mówić. Obejmuje okres ostatnich stu trzydziestu lat i jest próbą pokazania, jak przez kolejne lata i epoki zmieniało się pojmowanie i opisywanie dzieła wieszcza, jego odbiór i recepcja. I chociaż bohaterem tej książki jest mickiewiczologia, a nie Mickiewicz, to jednak wiele się o nim i o jego dziele dowiadujemy, a ponadto poprzez liczne cytaty często z nim na tych stronach obcujemy.

Wśród rozpraw i artykułów znajdują się prace m.in. Stanisława Tarnowskiego, Józefa Kallenbacha, Edwarda Porębowicza, Ignacego Chrzanowskiego, Stanisława Pigonia, Kazimierza Wyki i Ryszarda Przybylskiego; zagadnieniami językowymi zajmuje się m.in. Konrad Górski; mickiewiczowskie przyczynki prezentują m.in. Władysław Bełza, Tadeusz Pini, Julian Krzyżanowski, Zdzisław Libera i Czesław Zgorzelski; a wśród recenzentów książek o Mickiewiczu są m.in. Juliusz Kleiner, Maria Dernałowicz, Maria Żmigrodzka i Zofia Trojanowicz. Tom kończą wspomnienia pośmiertne poświęcone wybitnym mickiewiczologom, m.in. Kallenbach wspo-

mina Tarnowskiego, Ujejski – Władysława Mickiewicza, Pigoń – Kallenbacha i Chrzanowskiego, Skwarczyńska – Kleinera, a Hutnikiewicz – Górskiego.

M.W.

Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim", przedmowa, wybór i opracowanie Stanisław Rosiek, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011

*

To już pięćdziesiąt lat Fundacji imienia Kościelskich, który to ród od wieków kontynuuje tradycję najlepiej pojętego mecenatu. W jubileuszowym tomie zostały pokazane korzenie tej Fundacji, przypomniane najistotniejsze etapy jej rozwoju, ludzie dzięki którym mogła zaistnieć i tak wspaniale działać dla dobra literatury i kultury polskiej oraz kontekst jej działania w sferze życia literackiego i społeczno-kulturalnego w Polsce.

W części pierwszej Wojciech Klas przedstawia historię rodu, która sięga w czasy średniowieczne, a kończy się na mecenasie i wydawcy Władysławie Auguście Kościelskim, właścicielu pięknego pałacu w Miłosławiu i okazałego domu na rogu Świętojańskiej i placu Zamkowego, którego wnętrza profesor Tatarkiewicz uznał za najpiękniejsze w Warszawie, redaktorze m.in. miesięcznika „Museion" i współzałożycielu Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu, w którym uczestniczyli m.in. Oskar Miłosz, Władysław Reymont i Stefan Żeromski. W Polsce w roku 1921 założył czasopismo „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki", a potem „Przegląd Warszawski" oraz Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", którego filia mieściła się w Bydgoszczy, w której Kościelski okresowo mieszkał, ściągając do tego miasta m.in. Józefa Weyssenhoffa, Adama Grzymałę-Siedleckiego, i na krótko Kazimierza Przerwę-Tetmajera. W Instytucie działali m.in. Jan Kasprowicz, Wacław Berent i Leopold Staff, a w jej wydawniczych seriach opublikowane zostały dzieła m.in. Dantego, Szekspira, Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Fredry i Asnyka oraz pisma m.in. Lelewela, Mierosławskiego, Przybyszewskiego i Piłsudskiego. Kościelski wspierał także ekspresjonistyczne pismo „Zdrój" i inne inicjatywy wydawnicze. Przełożył I część *Fausta*, był tłumaczem z literatury francuskiej i autorem dwóch tomików wierszy, z których ostatni pt. *Tercyny* wysoko ocenił Stefan Napierski. W roku 1933 popełnił samobójstwo. Również śmiercią samobójczą skończył jego syn Zdzisław Wojciech Kościelski, oficer Polskich Sił Zbrojnych pod dowództwem francuskim, więzień stalagu, odznaczony polskimi, brytyjskimi i francuskimi medalami wojennymi. Fundację literacką, powołaną do życia w 1957 roku ku pamięci swojego męża i syna przez Monikę, żonę Władysława (zm. 1959), założono w roku 1961.

W drugiej części Jan Zieliński przedstawia kronikę nagrody od 1957 roku poczynając, a na 2011 kończąc. Spoty-

kamy w niej plejadę najważniejszych dla polskiej literatury współczesnej nazwisk i wiele cennych i ciekawych cytatów. Całość dopełniają m.in. spisy członków Rady Fundacji i Jury Nagrody Kościelskich oraz lista laureatów.

M.W.

Wojciech Klas, Jan Zieliński, ***Kościelscy. Ród, Fundacja, Nagroda***, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

*

Pisma o sztuce i kulturze Ernsta Hansa Gombricha (1909–2001), autora głośnych *Opowieści o sztuce* oraz *Sztuki i iluzji*, zawierają wybór najważniejszych i najbardziej charakterystycznych tekstów tego jednego z najwybitniejszych historyków sztuki, przeciwnika relatywizmu, totalitarnych idei i pojęcia „Ducha Czasu", dla którego świadomość przeszłości jest warunkiem istnienia cywilizacji.

Tom rozpoczyna się spisanym z nagrania magnetofonowego tekstem autobiograficznym. W części drugiej znajdują się szkice o mechanizmach wyobraźni wizualnej, m.in. o znaczeniu i miejscu w komunikacji obrazu wzrokowego. Zagadnienia dotyczące sztuki i psychologii poruszają teksty z części trzeciej, a wśród nich wyróżnia się fragment ważnego eseju pt. *Iluzja i sztuka*. W części czwartej zatytułowanej *Tradycja i innowacja* umieszczone zostały m.in. szkice o metodzie kompozycji Leonarda i o estetycznych teoriach Freuda. Część piąta zawiera dwa rozdziały *Zmysłu porządku*, kolejnej ważnej książki w dorobku Gombricha. W następnej części znajdziemy m.in. rozważania o prymitywizmie i jego znaczeniu w sztuce, a w kolejnej – rozważania o historii sztuki i historii kultury. Teksty z części ósmej zajmują się alternatywą dla „Ducha Czasu" i dotyczą m.in. architektury i retoryki oraz rozumienia „logiki sytuacji".

W kolejnych częściach znajdują się eseje o znaczeniach dzieł sztuki, dotyczące obrazów m.in. Rafaela, Poussina i holenderskiego malarstwa rodzajowego (dziewiąta), teksty o wielkiej sztuce i kulturze popularnej w związku z okresem romantycznym i dowcipami Steinberga (część dziesiąta) i w ostatniej, jedenastej, która stanowi rodzaj podsumowania, będące świadectwem stosunku Gombricha do tradycji, z zamykającym wystąpieniem pt. *Goethe: promotor wartości klasycznych*, w którym mówi m.in. o godności sztuki, pięknie, wartościach i autorytetach, przytaczając słowa Starego Mistrza, które są dla niego „o wiele więcej warte niż rozliczne próby mydlenia oczu tajemniczym bełkotem, który tylko maskuje naszą bezradność": „Prawdziwe dzieło sztuki, w nie mniejszym stopniu niż wytwór natury, zawsze pozostanie nieskończone dla naszego rozumu: może być kontemplowane i odczuwane, ma na nas wpływ, ale nie może być w pełni zrozumiane, pojmujemy je nawet w mniejszym stopniu, niż udaje się wyrazić jego istotę i wartość słowami".

Jak stwierdza we wprowadzeniu autor wyboru Richard Woodfield, że chociaż brakuje w nim wielu zagadnień, które występują w pismach Gombricha i są dla niego charakterystyczne, to jednak „wysoki poziom wywodów, w których istotną rolę grają logika i przejrzystość", sprawia, że mamy do czynienia z publikacją „zrozumiałą i pełną". Dodaje, że Gombrich jest jednym z najbardziej fascynujących myślicieli XX wieku, a w jego pismach najważniejsze jest zamiłowanie do prawdy oraz moralna i intelektualna spójność, a więc wartości, które zawsze są szczególnie cenne.

Po każdym eseju znajdują się noty przypominające związki pomiędzy różnymi tekstami Gombricha i odsyłające do specjalistycznych studiów, a całość ozdabia prawie pięćset starannie dobranych czarno-białych ilustracji.

M.W.

Ernst Hans Gombrich, ***Pisma o sztuce i kulturze***, wybór i opracowanie Richard Woodfield, przekład: Dorota Folga-Januszewska, Sonia Jaszczyńska, Małgorzata Wrześniak we współpracy z Kamilą Csernak i Katarzyną Włodkowską, redakcja naukowa Dorota Folga-Januszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

*

Ołtarz Mariacki Wita Stwosza to najwybitniejsze i najlepiej zachowane dzieło późnogotyckiej rzeźby w tej części Europy. W północno-wschodnim narożniku Rynku Głównego, w kościele pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, tkwi jak cud i rozprzestrzenia się jak blask. Jego tematem jest przekraczanie przez Marię granicy życia i śmierci, kontemplacja Jej Zaśnięcia, które stanowi scenę główną nastawy. W pełnym ekspresji i spokoju albumie Andrzeja Nowakowskiego obserwujemy reakcje wielu postaci, z których każda jest inna, a nawet można powiedzieć, że skrajnie zindywidualizowana, ukazana w najprzeróżniejszych reakcjach i zachowaniach w skali od rozpaczy do radości. W zbliżeniach podziwiamy kunszt detali, wyszukane gry form szat, napięcie pomiędzy ludźmi a Bogiem, wyrażone w ich ciele i w duszy. Ukształtowane w drewnie, dzieje się w nim, dając świadectwo niezwykłego kunsztu Wita Stwosza. Z *Wprowadzenia* dowiadujemy się, że np. palce dłoni umierającej Marii mają długość ramienia dorosłego człowieka, a włosy i broda świetego Jakuba wymagały tysięcy ruchów dłutem.

Całość i poszczególne fragmenty widzimy w swoich można powiedzieć fazach osobnych: cykl Chwały Marii – Jej Zaśnięcie, Wniebowzięcie, które znajduje się w centrum całego retabulum i Koronację, a w osiemnastu scenach na skrzydłach – dzieciństwo Chrystusa, sceny z życia Jego Matki i Jej udział w Pasji. Ta monumentalna, a jednocześnie kameralna struktura, którą Wit Stwosz rzeźbił dwanaście lat, jest medium o wymowie religijno-dydaktycznej, którego celem jest umocnienie wiary i pogłębienie wiedzy teologicznej. Jest to swoisty traktat teo-

logiczny, który można kontemplować godzinami, *Sacra Conversazione*.

Album składa się z pięciu części, które stanowią: *Ołtarz otwarty. Predella. Drzewo Jessego*, gdzie znajduje się około sto postaci, *Zaśnięcie* i *Wniebowzięcie* Marii Panny i na szczycie Jej *Koronacja*, a na skrzydłach: *Zwiastowanie*, *Narodzenie*, *Pokłon Trzech Króli*, *Zmartwychwstanie*, *Wniebowstąpienie* i *Zesłanie Ducha Świętego* oraz *Ołtarz zamknięty*, a w nim dwanaście kwater: *Spotkanie w Złotej Bramie*, *Narodziny Marii*, *Ofiarowanie Marii*, *Ofiarowanie Jezusa w Świątyni*, *Jezus naucza w Świątyni* i *Pojmanie* z jednej strony i z drugiej: *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Złożenie do Grobu*, *Zstąpienie do otchłani*, *Trzy Marie u Grobu* oraz *Noli me tangere*.

Prezentację fotograficzną poprzedzają szkice m.in. o Wicie Stwoszu na tle sztuki XV wieku, o przyczynach, które złożyły się na powstanie tego arcydzieła, o jego tradycji i recepcji oraz o innych dziełach Wita Stwosza, a całość uzupełnia m.in. Kalendarium jego życia i twórczości.

M.W.

Andrzej Nowakowski, ***Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwosza***, fotografie wykonał i całość ułożył Andrzej Nowakowski, teksty Piotr Skubiszewski, Jerzy Gadomski, Grażyna Jurkowlaniec i Jan Sadkiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

*

Toruń między wojnami Katarzyny Kluczwajd to fotograficzna opowieść o życiu miasta w latach 1920–1939. Na czarnobiałych zdjęciach oglądamy obrazki z pierwszych chwil po odzyskaniu niepodległości, mieszkańców, widoki zabytków, kościołów, pomników, willi i domów, placów, banków, ulic i sklepów, plakaty, ulotki, cenniki, zaproszenia, foldery, mapy i pocztówki, przedmieścia, porty i rzekę, fabryki i przedsiębiorstwa komunalne, lotnisko, kolej i komunikację miejską, pocztę, straż pożarną, wojsko, sądy, szkoły, szpitale, hotele i pensjonaty, rzemiosło, handel i usługi, restauracje i kawiarnie, boiska sportowe, prasę, radio, biblioteki i księgarnie, muzea, kina, teatr, życie towarzyskie i artystyczne, a w nim m.in. pensjonat Zofijówka przy ulicy Bydgoskiej 26 prowadzony przez Kazimierę Żuławską, w którym gościli m.in. Witkacy, Osterwa i Niesiołowski oraz Konfraternię Artystów skupioną wokół Fałata i Artura Górskiego.

Wielość zdjęć i informacji nie tworzy przejrzystego i jasnego obrazu, ale zaletą jest zgromadzenie w jednym miejscu tak wielu materiałów. Do albumu dołączona jest płyta CD z dwoma filmikami o przedwojennym Toruniu oraz plan miasta z lat dwudziestych.

M.W.

Katarzyna Kluczwajd, ***Toruń między wojnami. Opowieść o życiu miasta 1920–1939***, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2011

Wydawca:

Wojewódzki Ośrodek Kultury i Sztuki w Bydgoszczy przy finansowej pomocy
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Adres redakcji:

85-033 Bydgoszcz, plac Kościeleckich 6
tel. 52 585 15 04
tel./fax 52 585 15 00
e-mail: kwartalnik@wok.bydgoszcz.com
www.kwartalnik.art.pl
87-100 Toruń, ul. Podmurna 60
tel. 56 622 20 65

Administracja i prenumerata: Ewa Krupa
Korekta: Barbara Laskowska

Projekt okładki: Ewa Bathelier

Warunki prenumeraty:

Cena rocznej prenumeraty „Kwartalnika Artystycznego":

- krajowej – 40 zł
- zagranicznej – 40 USD / 30 EUR

Cena egzemplarza archiwalnego (wraz z wysyłką):

- krajowa – 12 zł
- zagraniczna – 10 USD / 8 EUR

Wpłaty prosimy kierować na konto:
PKO SA II Oddział Bydgoszcz 68 1240 3493 1111 0000 4305 7874 „Kwartalnik Artystyczny"

Redakcja „Kwartalnika Artystycznego" serdecznie dziękuje
Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu,
Urzędowi Miasta Bydgoszczy i Urzędowi Miasta Torunia za pomoc finansową

Nakład 600 egzemplarzy

Skład, łamanie, druk i oprawa: PPU MULTIGRAF s.c.
85-135 Bydgoszcz, ul. Bielicka 76 C, tel./fax 52 340 41 37

N O W E   K S I Ą Ż K I

Eikon Studio

Marek Kazimierz Siwiec, *Żyłka*, Toruń 2011

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza

Buntownik. Cyklista. Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości, pod redakcją Jarosława Klejnockiego i Andrzeja St. Kowalczyka, Biblioteka Więzi, Tom 271, Warszawa 2011

Państwowy Instytut Wydawniczy

Sofokles, *Król Edyp*, spolszczył i opracował Antoni Libera, Warszawa 2012

Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"

Stefan Bratkowski, *W drodze do Montaigne*, Warszawa 2012

Hans Fallada, *Pijak*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 2012

Mieczysław Jałowiecki, *Na skraju imperium i inne wspomnienia*, Warszawa 2012

Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS

Michał Głowiński, *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice*, Kraków 2011

Tadeusz Drewnowski, *„Happy end" i nawałnice. Wspomnienia*, Kraków 2012

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu

Zbigniew Chojnowski, *Bliźniego, swego*, Biblioteka „Toposu", tom 72, Sopot 2012

Teresa Ferenc, *Widok na życie*, Biblioteka „Toposu", tom 73, Sopot 2012

Wydawnictwo Literackie

Piotr Matywiecki, *Widownia*, Kraków 2012

Wydawnictwo Miniatura

Andrzej Szuba, *55 strzępów*, Kraków 2011

Andrzej Szuba, *Strzępy fragmentów*, Kraków 2011

Wydawnictwo słowo obraz/ terytoria

Durs Grünbein, *Mizantrop na Capri. Historie. Wiersze/Der Misanthrop auf Capri. Historien. Gedichte*, przełożył Andrzej Kopacki, seria: Europejski Poeta Wolności, Gdańsk 2011

Petr Halmay, *Tylne światła/Koncová světla* przełożyła Dorota Dobrew, seria: Europejski Poeta Wolności, Gdańsk 2011

Luljeta Lleshanaku, *Dzieci natury/Fëmijët e natyrës*, przełożyła Dorota Horodyska, seria: Europejski Poeta Wolności, Gdańsk 2011

Hans Belting, *Obraz i kult. Historia obrazów przed epoką sztuki*, przełożył Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2012

Wydawnictwo WAM

Dokumenty synodów od 431 do 504 roku, *Synody i Kolekcje Praw*, tom VI, układ i opracowanie Arkadiusz Baron, Henryk Pietras SJ, Kraków 2011

Wydawnictwo Wyższej Szkoły Gospodarki

Poznawanie Kazimierza Hoffmana. Filozoficzno-kulturowe źródła i konteksty, pod redakcją Roberta Mielhorskiego i Marka K. Siwca, Bydgoszcz 2011